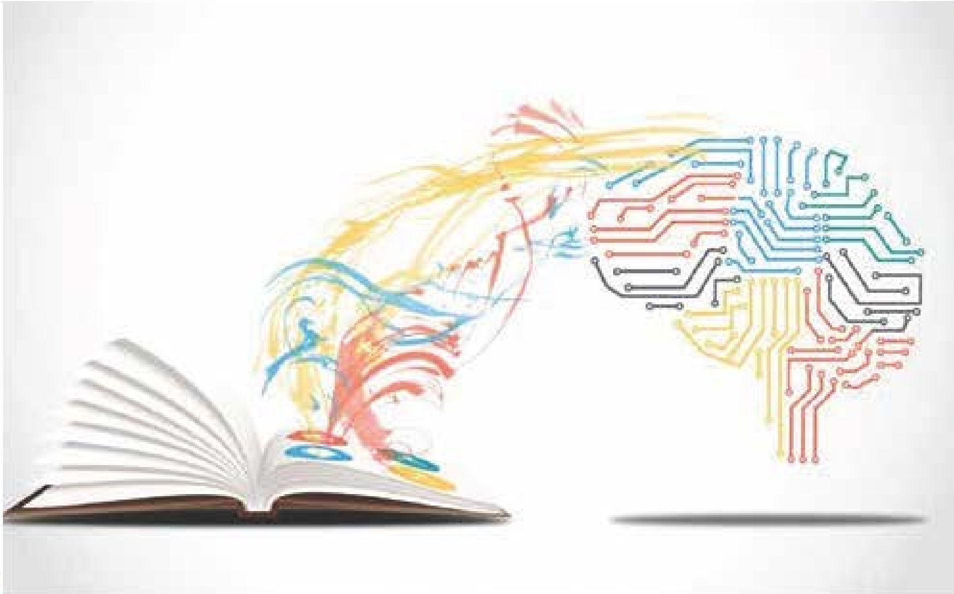


1

هل بدأت الآلة بتغيير مفهوم الثقافة بشكل عام

والثقافة الشعبية بشكل خاص؟

د. غسان مراد - كاتب من لبنان

إذا كان من الصعب إعطاء تعريف ثابت وشامل للثقافة الشعبية، فمن الممكن، بصورة غير رسمية، اعتبارها نوعاً من أنواع المكتسبات المعرفية المشتركة التي يتقاسمها أفراد مجتمع معين، يتأثرون بها وتؤثر فيهم. إضافةً إلى ذلك، إن الثقافة بشكل عام، المتضمنة للثقافة الشعبية، في حالة استمرارية وتطور دائمين، فهي تُبنى على الماضي والحاضر، وتتأثر بمجمل التغيُّرات الحياتية وتتفاعل معها، مع العلم أن كل جديد يُبنى على ما سبق. استطراداً، من الصعب الحد بين مفهوم الثقافة العامة والثقافة الشعبية والثقافة العالمة والثقافة الوطنية وغيرها من المصطلحات التي تمثل مفاهيم تتعلق بشمولية طُرق الحياة. هذا التداخل المفاهيمي - المصطلحي - يأتي نتيجة آلية تكوّن الفرد داخل المجتمعات، و«يغرف» منها معرفته المجتمعية التي تؤدي إلى تكوين هُويته.

من جهــة ثانيــة، إذا ســلّمنا بأننا في مرحلــة الحتمية التقنيــة، على أســاس أن التقنيات هي المســبب الرئيس للمتغــيرات الاجتماعيــة والاقتصاديــة والسياســية والثقافيــة، فما هــو دور التقنيات الرقميــة، على أنواعها، في التأســيس لثقافات شــعبية لــم تكن موجودة ســابقاً وتتمــاشى مــع التغــيرات الرقمية؟ ومــا هو دور وســائل التواصــل الاجتماعــي في انتشــار الثقافــات الشــعبية الراســخة والمستجدة؟

على الأرجح، إنّ انتشــار المعطيــات والمعلومات، مهما كانــت طبيعتهــا، إذا مــا جــرى بطريقــة منهجيــة، فإنه ســيؤدي دوراً في عمليــة اكتســاب المعرفة، لتشــكل هذه المعلومــات جــزءاً من المخــزون الثقــافي – المعــرفي، الذي يصبح بالتــالي محركاً للذكاء الجماعــي وللوعي الجماعي، فالثقافــة الشــعبية، بحســب البعض، هــي «حقل من الحقــول المعرفيــة» التي تتأقلــم مع المتغــيّرات الحياتية بــكل جوانبهــا وتتماشى معهــا وتدخل ضمــن نطاقها.

مــن هنــا، بــات مــن الضّــروري أن تؤخــذ الثقافــة الرقميــة على محمل الجــد، لأننا في مرحلــة الانتقال إلى ما يســمّى «الإنســانية الرقمية» (بحســب المصطلح الذي يســتخدمه الأكاديمي ميــلاد دويهي لعنــوان كتابه Pour un humanisme numérique)، ذلــك أنّ الرقمنــة دخلــت في حياة الأفــراد، وبالتــالي في تكويــن المجتمعات، لكونهــا تتأقلم مــع ما يُعــرف بالصناعــات الثقافية. هذه الصناعــات الإبداعية لا يمكــن أن تكون فاعلــة وأن تكون لها ســلطة اجتماعية، إلا من خلال تأسيس علوم إنسانية ترقى إلى ما نســميه الإنســانيات الرقمية، التي هي دعوة إلى الإبداع في العلوم الإنســانية لتصبح علوماً إنسانية علميّة. ففي الثقافة الشــعبية، تتقاطع الحقول المعرفية المختلفة كافة، فالرقمنة والتمظهر وبناء الســمعة الرقمية وأرشــفة الوثائق والتنقيب عنها ونشــرها، لم تعد محــدّدة في الزمان ولا في المــكان، ولا حــتى في النص الذي هو أســاس المقاربات المعرفيــة المختلفة للعلوم.

تســاعد الإنســانيات الرقميــة على تشــكيل المعنى. ففــي المجتمعــات المختلفــة، نحــن في مرحلــة بنــاء رموز تعبيرية جديدة تتماشى مع التغيرات التقنية، والإنســان، كمــا هو معروف، هو المحور الأســاس الذي تــدور في فلكه كل هــذه التغــيرات. وهــذه التغيرات لهــا تأثــير في كل ما يحيــط بالفرد، فقد بتنا الآن في طــور تكوين جديد للهُوية، يُحدَّد بحســب ارتباطنا بالتقنيات الرقمية التي تتكون من خلالها الهويــة الرقمية للأفراد وللمجتمعــات، كما تؤدي إلى تكوين ما يعــرف بالمواطنة الرقمية كجــزء من الثقافة الشــعبية (الثقافــة الرقميــة تحــدد هويتنــا الحالية). فالتقنيــات، مــن جهة، حوَّلــت الإنســان إلى وثيقة كباقي الوثائــق، ومن جهــة ثانيــة فإنه أصبــح إنســاناً هجيناً. انطلاقــاً من ذلــك، أين هــي الثقافة الشــعبية في ظلّ كل هذا التغيــير! إذا أردنا أن نصف الواقــع الحالي والتوقعات المســتقبلية، فإننــا في مرحلة تقارب بين الآلة والإنســان، فنحن نؤنســن الآلة مــن جهة، ونطوّع الإنســان نحو الآلة من جهة ثانيــة، فــالأدوات والتطبيقات التقنية تشــكّل امتداداً للإنســان جســدياً وفكريــاً، والرقمنة بحــد ذاتها هي حدث ثقــافي بالمفهوم الواســع، تمسّ رؤيتنــا للعالم بأكمله، والنزعة الإنســانية الرقمية هــي حالة بحكم الأمر الواقــع. إنهــا «نتيجة للتقارب بــين تراثنا الثقــافي المعقد وتقنية أصبحت تأخذ مكاناً غير مســبوق من الأنســنة».

هــذه الثورة الرقميــة حولت العالــم الرقمي من هدف (objet) إلى موضــوع. وإذا كان الرقمي هو ثقافة جديدة، فيجــب أن يُنظــر إليه انطلاقــاً من أنّ لــه بعداً إنســانياً، وأنــه يغــيّر معنى الإنســان، فلم نعد بشــراً يســتخدمون التقنيــات، بل إن تشــكّل الإنســان بات من خــلال وجود التقنيــة الرقمية، وبتنــا بالتالي بشــراً رقميــين. وبمجرد التغلــب علــى التناقــض أو التعــارض الواضــح بــين البشــرية والتكنولوجيا، لا يعــود من الضــروري الاختيار بــين النهــج القائــم علــى الأدوات والنهج النظــري، لأن الأوّل لا يمكــن أن يكون موجــوداً دون الآخــر، والتفكير في الرقمنة يعني تنمية الممارســات، وتصميــم الأدوات يعني التنظــير في الرقمنة. إذاً، الإنســانيات الرقميــة هي توافق لإنتاج تطبيقــات معلوماتية، ودراســة الأبعــاد النظريّة لتأثيرهــا في إنتــاج المعرفة التي تشــكل جزءاً مــن الثقافة الشــعبية وتداولها.

اســتطراداً، علينــا أخــذ الأمــور كمــا هــي في الواقع المعيــش، فالتقنيــات حاضــرة، ولا يمكــن التعامل معها على أســاس منهــجيّ يحتّــم التفكير فيها كــشيء معارض

للإنســان، أو علــى أســاس أنّ الإنســانية في صــراع بين الإنســان والآلة، بــل التفكير بالعكس مــن ذلك، والبحث عــن التقــارب بــين التقنيــة والثقافــة، فالرقمنــة هــي حقيقة، وهــي بالفعــل ثقافــة وحضارة.

إذاً، نحــن الآن في مرحلــة بنــاء للمفاهيــم العلميــة الــتي مــن المفــترض أن تســاعد علــى وضــع قواعــد لتنفيذ الممارســات الجيدة الــتي تؤثر في الانتمــاء الثقافي للشــعوب، الذي هو بــدوره التحــدي الكبير للإنســانية فيمــا يخــص الرقمنــة وأثرهــا في الثقافــة الشــعبية بمفهومهــا الواســع كوســيلة للانتشــار.

ســنحاول في هذه الدراســة طــرح بعــض التصوّرات حــول بعــض المفاهيــم الجديــدة الــتي مــن الممكــن أن تتماشى مع التغيرات التقنية، وأثرها في الثقافة الشــعبية بمفهومهــا الشــامل، وخصوصاً بعــد هــذا الانتقال من زمن «البــداوة» الرقمية إلى زمن «الترحــال» التواصلي، أي أن التقنيات الرقمية لم تعد محصورة الممارســة بمكان محــدد لذلك، بــل باتت تصاحبنــا في كل الأمكنــة. ثانياً، ســنحاول عرض الإشــكاليات الموجــودة حاليــاً المتعلقة بأرشــفة الوثائق الرقمية، لكــون هذه الإشــكالية عالمية، وتخص المحتــوى الرقــمي العالــمي، كما تخــص المحتوى الرقــمي في كل بلد.

تداخل الثقافة مع العلم

بحســب عبد الســلام المســدي، إن الحضارة الإنســانية لا تعــدو أن تكون حصيلة الانســلاخات المتلاحقة الــتي تراكمــت عبر تفاعل الثقافــات بعد انصهار بعضها في بعض بموجب قانون الحلــول والتجاوز. [المسدي، ص. 106]

إن العنصر الثقــافي هو بمثابة تقاطــع الخط الذي هو ثمرة حركــة الأفــراد، كل على حــدة، مع الخــط الذي هو حصيلــة الحركــة الجماعيــة في مجتمع مــن المجتمعات البشــرية، فالثقافــة تحدد بحســب الواقــع المعيش على مســتوى الفرد وعلى مســتوى الجماعة.

في الحقيقــة، كل شيء ثقــافي، بمــا في ذلــك الجانــب الوجــداني والعاطفــي في الإنســان، كمــا كلّ ما لــه علاقة بســلوك الأفراد وبكيانهــم، إضافة إلى مجــالات الإبداع، مهمــا كانــت، انطلاقــاً مــن أبســط معايــير التصرفات في المجتمــع وصــولاً إلى الإبداعــات التكنولوجيــة، وهــذا هــو الترابــط بــين العلــم كمجــال منطقــي موضوعي، والإنســانيات كعلــوم «فكريــة» ترتكز علــى الملاحظة والتنظــير. ولــن نكون بذلــك خــارج المجــال الاقتصادي أيضــاً، ففــي الأســاس تتعلق مجمــل الأمــور بالتغيرات الاقتصادية كمســير للحياة، وهذا لا يتعلــق بالفقر والثراء للــدول وللشــعوب (فالجميع لــه ثقافته الخاصــة به.. وخصوصاً ثقافته الشــعبية)، ولكــن الوضع الاقتصادي بصــورة عامة يؤثر في الثقافة وفي صــيرورة بنائها، فالثقافة ليســت معطاة بشــكل عشــوائي، بل تُبنى كما يبنى المعنى من النــص وفيه.

وإذا كان البعــض يمــيّز بــين الثقافــة والعلــم، فإننا نعتقد أنّ التقنيات ضيّقت هذا التباعد الشــكلي، فنحن في مرحلة تداخــل الثقافة مع التكنولوجيــا من جهة، ومن جهة ثانيــة نشــهد تأثــيراً متبادلاً بــين المجالــين. ولكن بالرغــم من كل هــذه التداخــلات التي طرحتهــا الرقمنة، هناك ســؤال دائم الطرح يــأتي بعد كل تغيير في أســاليب الحياة: من هــو الذي ســيفرض ســيطرته الثقافية على الآخــر؟ إذاً، بعد هــذا التغيير الذي أدت إليــه الرقمنة، هل تؤدي دوراً في طرح ثقافة مســيطرة يُعمــل على أن تصبح معياراً للشــعوب؟

انطلاقــاً مــن ذلك، يــأتي الســؤال الطبيعي عــن دور المعرفــة في كل ذلك، فما هي الغاية المعرفية على مســتوى المجتمعــات الإنســانية؟ إن العلم، كما يقول المســدي – بتقدمــه وبنمط التفكير الذي أسّســه وعمّمــه حتى صيّره آلية من آليات الإنســان الحديث – أنشــأ مأزقــاً للثقافة، وكانــت أدق منعطفــات المأزق ســاعة تصــادم العلم مع الثقافــة، ولكن هــل نحــن فعــلاً في مرحلة تصــادم، كما يقــول المســدي، على أســاس أن العلم له صبغــة كونية، فيمــا الثقافة لها صبغــة خصوصية؟

هــذا التخــوف الدائم مــن العلم يتعلــق برؤيتنــا إلى مــن يبــدع فيــه ومــن يملكــه، علــى أســاس أن مــن يملــك العلــم يســيطر علــى مــن يســتخدم منتجــات العلــم؟ لذلــك، نعتــبر أنــه بالرغــم مــن النظــرات التشــاؤمية

والتخـوف مـن فقـدان الخصوصيـة الثقافيـة، فمـن المفترض أن نـرى أنّ الترابـط بـين العلـم والثقافـة يأخـذ منـحى أبعـد مـن هـذه النظـرة السـلبية، إذ علينـا رؤيـة أنّ العلـم عـام وأنـه للجميـع، بغـض النظـر عمـن صنعـه، والمهـم كيـف نسـتفيد مـن هـذا العلـم، وكيـف نطـوّر هـذا الإنتـاج المعـرفي، فالمشكلة ليسـت في الآخـر الـذي يُسـوّق، بقـدر مـا هـي في «نحـن» المسـتهلك.

من يملـك المعرفة يملك السـلطة، بحسـب ما يقول فوكـو، والمعرفـة، إذا أردنـا، ليسـت حكـراً علـى أحد، بل من الممكـن أن نعمل على اكتسـابها بكل قوانـا الفكرية، ولا سـيما أنّ المعرفة الحاليـة، الإنتاجيـة، لا تتعلق كثيراً بالمـواد الخـام بقدر مـا تتعلـق بالفكـر، فالمـادة الخام الحالية التي تشـكل رأس مال الفرد هـي قدراته الذهنية (الفكريـة). لذلك، مـن الناحية العمليـة الفعلية، خارج نطاق التنظير، لماذا لا نسـتفيد مـن الرقمنة كنتاج علمي لنشـر الثقافـة الشـعبية؟ (سـنرى لاحقـاً أن المبادرات كثيرة، ولكنها غـير منظمة)، فالثقافة هـي الذات والآخر؛ كل ذات وكل آخـر، خارج نطـاق التأثير والتأثـر، كما يقول المسـدي (ص. 107)، والسـيطرة تكمـن في الأسـاس عندما نكـون في حالـة من الفجـوة المعرفية عنـد الأفراد وعنـد بعـض الشـرائح الاجتماعيـة، والسـيطرة دائمـاً ممكنـة على الضعيـف فكرياً.

إذاً، إن الترابط الثقـافي يصبح ثورة ثقافية في العلاقات الإنسـانية إذا ما بنيت على أسـاس أنّنـا في مرحلة ترابط وتوافـق إيجابي بين العلم المتجذر حاليـاً بالتكنولوجيا وبين الثقافـة، أي ثقافـة، ومهمـا كانـت، وهذا ما أسّـس من فترة ليسـت ببعيدة لما يسمى «الإنسـانيات الرقمية»، ليتكـوَّن عندنا وعي ثقـافي مرتكز على الوعـي المعرفي، من خلال فهم للممارسـات والكفـاءات المطلوبة.

اسـتطراداً، يصبح مـن الجائز القـول إن كل ما يتعلق بـالإرث الثقافي الخاص، وبالممارسـات الثقافيـة العامة، يشـكل مـا نسـمّيه «الهوية»، ولكـن من منظـور تقني جديد يرتكـز على مفهـوم الهوية السـابق، ويضاف إليه مفهـوم الهوية الرقميـة، فالعلم كالثقافة، لـه هويته إذا ما ارتبـط بالمعايير بحسـب منظومة القيـم في المجتمع.

الهوية الرقمية

عندمـا نسـتخدم أي وسـيلة رقميـة، مهمـا كانت، فإننا نترك أثـراً... من خلال ما يسـمى الـ«أي بي» (IP) (بروتوكـول الإنترنـت، وهـو عبـارة عـن مجموعـة من الأرقـام تحدّد كيفيـة إرسـال المعلومـات)[1] الخاص بكل شـخص. ومن هنـا، يبـدأ تكويـن الهوية الرقميـة لكلّ مسـتخدم. وإذا كانـت الهُوية بصـورة عامة – شـكلياً – إداريـة وبيولوجية، فإنها أيضـاً تعابير وهوايـات وألعاب وأفـكار وآراء... والطـرق التي يرانا من خلالهـا الآخرون... وفي عالـم التقنيـات، هي محـدّدة على أسـاس تعريف ومصادقة، فللهُويّة الرقميـة إدارة تتمثل بعدة خصائص:

تعبيريـة: مـاذا تقول؟ نشـر وإعـلان: مـاذا تعلن؟ عمـل: ماذا تفعـل؟ رأي: ماذا تحب؟ سـمعة: مـاذا يقال عنـك؟ هوايـات: مـاذا تهـوى؟ تعريـف: مـاذا يُعـرف عنك؟ اسـتهلاك: ماذا تشـتري؟ معرفية: مـاذا تعرف؟ رمزية: مـاذا تمثل ومـن يمثلك؟ مشـهدية: من تعرف؟ ومسـكنية: ما هـو عنوانك؟

وإذا كان ماكـس فيبـير (Max Weber)[2] قـد تكلّم عن الخبرة في الفعل والخـبرة الكينونية (savoir être & savoir faire)، فـإن هذه الهوية الرقميـة تُحدَّد بأمرين، إضافـة إلى ما حـدده فيبـير، يتمحـوران حـول الخبرة في التفاعـل والخـبرة في التمظهـر (savoir interagir & savoir paraitre)، وهـي تتماشى مع اسـتعداد الأفراد للإغـواء الدائم في كل فـترات حياتهم.

إن دخـول التقنيـات إلى الحيـاة ضاعف من أشـكال الهويـة الـتي تخـص أي مسـتخدم للإنترنـت: الهويـة البيولوجية (الواقعية)، والهويـة الرقمية (الافتراضية)، والهويـة الوظيفيـة (النشـاطية) والهوية (السـردية) بحسـب بـول ريكـور[3]. فتداخـل عالـم القـراءة وعالـم الكتابة مـع كل ما لهذا من معنى وتأثير في كل المسـتويات، وبالتـالي تداخل عالـم النـص وعوالم الفـرد والجماعة، حيث يتشـكّل الفرد في الجماعـة، يجعل هـذه العوالم في النهايـة موروثاً تاريخياً لكل شـخص. ومن هنـا، جاء هذا التقـارب مـع الجينـات البيولوجيـة، حيث إنهـا هي ما ورثنـا وهي ما سـنورّث!

لهـذا، وصلنـا إلى مرحلـة الانتقـال ممـا يسـمى بالتكشـيف النصي (توصيف المعلومات النصية والصور وغيرهـا)، إلى تكشـيف الأفـراد (توصيـف المعلومـات عـن الأفـراد)... ممّـا سـيؤدي إلى الانتقال من الشـبكة العنكبوتية للنصوص إلى الشـبكة العنكبوتيـة للأفراد، أي مـن WWideW (www) إلىWLifeW (wlw)[4].

فنحـن الآن في منظومـة تواصليـة، وقـد توصلنا إلى خرائـط مجتمعيّة متشـابكة من التواصل، من شـخص إلى شـخص، ومـن شـخص إلى جماعـة، ومـن جماعة إلى جماعـة، ليصبـح التشـابك حقـاً أساسـياً وليـس خدمة! فـالأدوات التقنيـة تدفع إلى تخطي السـلوكيات الحالية نحو سـلوكيات جديدة تؤدي بالتـالي إلى الانتقال مـن ثقافـة الإبحـار (Browser) إلى ثقافـة البحـث (Search)، ومنهـا إلى ثقافـة التشـارك (Share). هذا التشـارك في الشـبكات الاجتماعية سـيدخلنا إلى مفهوم الأنـا الاجتماعـي الرقمي.

رقمنة الثقافة

إن التقنيـات الرقمية موجودة، وعلينـا التعامل معها على أسـاس أنها موجـودة، وأن نحـاول الاسـتفادة منها قـدر الإمـكان بالطرق السـليمة الـتي تتناسـب مع قيم كل مجتمـع وثقافتـه. وكما يقـول ريفيـل، إذا أردنا فهم التأثير الحـالي للتكنولوجيا الرقمية في الأفـراد وفي المجتمع المعاصر، فيتعـيّن علينا تجاوز تلك المقاومـة العقيمة، لأن التكنولوجيـا والمجتمـع وحدتان غير مسـتقلتين، فهما في حالـة تفاعل مسـتمر، ودائمـاً في حالة تشـابك، والواحد يُغـني الآخر. [ريفيـل، ص. 34].

وكما بـات معروفـاً، إن التكنولوجيا ليسـت محايدة، وإذا كانـت الأجهزة والتطبيقات المسـتخدمة من الناحية التقنية تحتم اسـتخداماً عالميـاً مـن دون أن تتأصل فيه، فعليهـا أن تتفاعـل مـع التنوع الثقـافي والحضـاري. ولا يمكـن للحضـارة أن تكـون كونيـة، لأن الإنسـان ليس كذلـك، بل هو ينتـمي إلى مكان مـا وجنسٍ ومـاضٍ، وإلى تكويـن وزمـن محدّديـن، فحقيقـة كونية تقنيـة تُبعد وجود ثقافـة، ويبدو أن هـذا يُعتبر تحدياً خطـيراً لنظرية نشـوء الثقافـة علـى هـذا النحـو بحسـب جـاك إيليل [مقتبس مـن ريفيـل، م. ن. ص 32]. إن دخـول التقنيات إلى حياتنـا اليوميـة لا يعني أنها سـتلغي ثقافتنا الشـعبية، ولكـن ذلك على أسـاس فهمنـا للتقنيـات مـن ناحية، وتقديرنا للثقافة من ناحية ثانية. فممارسـاتنا اليومية في شـبكات التواصل تبني ثقافة شـعبية وغير شعبية، وهي بحـد ذاتها ثقافـة جديدة لم تحـظ حتى الآن بالدراسـات الكافيـة لفهمهـا وتحليلهـا، ولكن هـذا الممارسـات هي حصيلـة سـلوك الأفـراد وتصرفاتهـم؛ سـلوك مبني في جـزء منه على الذاكـرة الثقافية، ومن الممكن أن يؤسـس بـدوره ذاكرة ثقافية للمسـتقبل.

لا جـدال فعليـاً في أن من الممكـن للتقنيـات أن تبني جسـوراً بـين ثقافات الشـعوب، وهـذا هـو دور الإعلام الكلاسـيكي والرقمي، وهو أيضاً دور مستخدمي منصات شـبكات التواصـل الاجتماعيـة، سـواء كانـوا على علم بذلـك أم لا. وقد بات معروفـاً دور رقمنة الوثائق في نشـر البيانـات والمعلومـات على أنواعها، وهـي عملية تتطلب مهـارات وكفـاءات لكـي تكـون علـى مسـتوى الإبداع الثقـافي ومسـتوى أهميـة الذاكـرة الثقافية. وبحسـب فتحيـة معتـوق، فـإن الذاكـرة الثقافية لم تعـد تقتصر علـى الـتراث والهوية والقيـم، بل من المفـترض مراجعة مضامـين هـذه الذاكرة من خـلال إعادة النظـر في تحديد عمليـات انتقال الثقافة بين الأجيال وسـبل بنـاء الهوية الفرديـة والجماعية والوطنيـة، فالحفاظ علـى الذاكرة الثقافيـة تتعلـق بـإرادة وسياسـة تعـترف بأنهـا عنصر أسـاسي في الهويـة الجماعية، وتتشـكّل طِبقـاً لرهانات الحاضـر، وهي ليسـت عمليـة جمـع للذاكـرة الفردية وتخزيـن لأحداث المـاضي، بل هي عمـل اجتماعي ينبغي أن يتجاوز النزعة التاريخية الضيّقة التي تفسـر كل حركة عبر التاريـخ. [معتـوق، ص. 229]

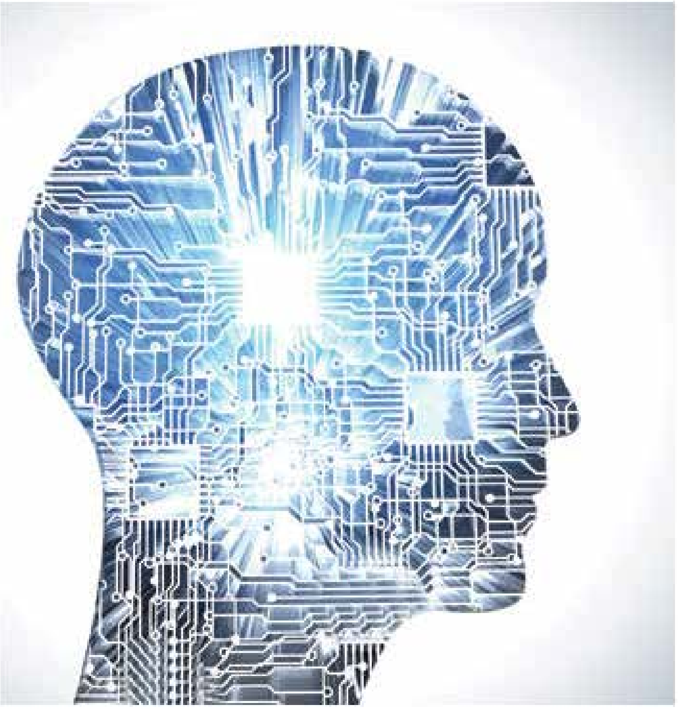
فالذاكـرة الثقافية هـي نتاج البيئـة الاجتماعية، وهي تتعلـق بكل الممارسـات والظواهر التي ولّدتهـا. ولهذا، فإن الثقافة الرقمية تـؤدي دوراً في بناء الذاكـرة الثقافية، مهما كان شـكل هذه الثقافـة ونوعها، فالثقافة هـي نتاج يتعلق بالممارسـات الفرديـة والجماعية في سـياق معـرفيّ جامع. ومـن هنـا، نعتـبر أن الرقمنة هـي ثقافة تدخل في سـياق

ممارساتنا اليومية التي من الممكن أن تمارس بطرق معينة، وأن تشكل جزءاً من الثقافة بشكل عام، ومن الثقافة الشعبية بشكل خاص.

والثقافة، بحسب تايلور (مقتبس عن معتوق)، لا تنشأ عن الوراثة البيولوجية، وإنما هي مكتسبة داخل الجماعة. ومن المهم القول إن الثقافة ليست لجماعة دون أخرى، فلكل مجتمع ثقافته، ولا علاقة لذلك بالمستوى الاقتصادي للمجتمعات... وهي في استمرارية دائمة البناء، كما أنها متنوعة بتنوّع المجموعات البشرية، ومختلفة بحسب اختلاف السياقات الحياتية لكل مجموعة، وهي توجه السلوك البشري في ممارساته الحياتية.

والذاكرة الثقافية من الناحية الإدراكية هي تراكم ذهني لأفراد المجتمع، فالفرد هو عضو داخل مجتمع يتقاسم مع أفراد مجتمعه العادات والتقاليد المشتركة، وكما يقول دوركايم: «عندما أتذكّر فإن الغير هو الذي يدفعني إلى ذلك، فذاكرتي تعتمد على ذاكرته، وذاكرته تعتمد على ذاكرتي» (معتوق، ص 233). انطلاقاً من ذلك، تكوّن مفهوم الذاكرة الجمعيّة عند موريس هالبواش (La mémoire collective)، التي تعتبر أن التذكر الفردي لا يمكن أن ينشأ إلا ضمن إطار اجتماعي معين.

كما أن الذكريات الفردية لديها مكانتها ضمن المنظومة الاجتماعية كنتيجة لتفاعل الفرد مع محيطه الاجتماعي. ومن خلال ذلك، تتكون هوية المجتمع عبر التذكر، ونعني بذلك التفسير المشترك للماضي. بالنسبة إلى هالبواش، فإن الذاكرة الثقافية تعتبر ظاهرة مجتمعية، لأن تفسير الثقافة لا يمكن أن يتم بعيداً عن فهم طبيعة الذاكرة الجمعيّة وعلاقتها بالإطار الثقافي والاجتماعي للمجتمع. في النتيجة، تعتبر الذاكرة الجمعية حصيلة ذاكرة الأفراد، وهي تؤسس لهوية المجتمع وضمان استمراريته. استطراداً، ونظراً إلى الربط العضوي بين الذاكرة الفردية والذكاء وعلاقة الذاكرة بالنمو المعرفي، وبالتالي بالذاكرة الجمعية، تُطرح مسألة الذكاء الجمعي المتعلق بالتقنيات الرقمية التي



2

أسست وسهّلت بروز هذا المفهوم من خلال العلاقات التشعبية وشبكات المعلومات الاتصاليّة. في النتيجة، يمكننا القول إن مجموع الأفكار والمعارف المتداولة لدى جماعة بشرية تشكل الهوية الثقافية، فكيف تتشكل الهوية الرقمية؟ وعلى ماذا ترتكز لكي تتشكّل هوية المجتمع الرقمي؟

الذكاء المشارك أو الذكاء الجمعي و/أو الجماعي[5]

لا شكّ في أن النظم الطبيعية تقوم على أساس تعاوني، لا على أساس تنافسي أو فردي! أما الذكاء المشارك فهو الذكاء الآتي من مشاركة عدد من الأشخاص في حل مسألة ما. أمّا بالنسبة إلى الذكاء الجماعي - الجمعي، فمن أهم الأشكال المعروفة له مملكة النمل التي تقوم بتنفيذ مجموعة من العمليات بشكل منظم، وكل نملة لها دور محدّد للمساهمة في القيام بعمليّة ما (تعلّموا من النمل... فاتحادهم المعرفي يؤدي إلى الوصول إلى حلول ذكيّة دائماً). كما لا يمكن للشعوب أن تعيش في أمان إلا من خلال التشارك في نظم أو أنظمة موحّدة ورمزيّة، كالإشارات واللّغات

والعـــادات. تولّدت هذه الإمكانيات مــن الوثائق الرقمية، ومن خلال العلاقــات النصيّة الفائقــة، التي هي علاقات وثائقيّة فائقة – متشــعبة، ترتبط افتراضيّاً (رقمياً) فيما بينها لتشــكّل هذا العالم الســيبرناتي. صحيح أن الإنترنت هو حصيلــة تواصل الحواســيب فيما بينها للتشــارك في المــوارد الرقميّة على أنواعهــا، ولكن من المفــترض اعتبار الإنترنت شــبكة مــن المعلومــات المترابطة.

هــذا الترابط، كمــا يقول بيار ليفي، ســيكون مؤشــراً للتطــور ولارتفاع الــذكاء الجماعــي. فالــذكاء الجماعي، كعمليّة، وجــد عند الإنســان في اللحظة التي بــدأت فيها عمليّــة التواصــل الإنســاني من خــلال اللّغــة، مهما كان شــكلها ورموزها، فذكاؤنــا ونتاجنا المعرفي مبــني على نتاج ســابق، ألا وهو تــوارث المعلومات من جيــل إلى جيل آخر، مــا يغني البشــرية، كما الذاكــرة الجماعية بشــكل عام.

اســتطراداً، إنّ الــذكاء الجماعــي يســتثمر في كلّ المؤسســات والطبقــات الاجتماعيــة من خــلال الوثائق الرقميّــة، ولــم يعــد هنــاك مســتخدم ســلبي، بــل كل مســتخدم هــو منتــج ومســتهلك للمعرفــة. ولــم تعد العمليــة التواصليــة أحاديــة التوجّــه، كما هــو الحال في الراديــو والتلفاز والكتــاب... بــل إننا في حركــة معرفية، ليســت فقط دينامية، بــل تفاعلية، وحالياً تشــاركية...

من جهة ثانيــة، إنّ تطوّر الــذكاء الجماعي لا يمكن أن يتــم إلا من خلال خلــق معايــير للتحليل ولتبــادل الرموز اللغوية. ومــن الناحية التقنية، إن ابتــكار لغات توصيف الوثائــق، وخصوصــاً html، وحاليــاً xml، كمعايــير لتوصيــف الوثائــق، هو الذي ســمح بإمكانيــة التبادل.

يحــدد فيليكــس فانــدر (Felix Stalder) مبــادئ «الــذكاء التعــاوني»، كمــا يســميه، أولاً، بالوصــول غير المحــدود إلى المعلومــات الموضوعــة من قبــل المجموعة. ثانيــاً، بتقييــم المشــاركة في العمــل من قبــل المجموعة. ثالثــاً، أن يكــون نظــام الســلطة مبنيــاً علــى الشــهرة (notoriety) أو الســمعة (reputation)، وأن تكــون مســتويات الأنظمة مبنيــة علــى الجدية في الإنتــاج... وبحســب أهمية الإنتاج... ولا يوجد «منــع» لأي كان من المشــاركة، شــرط أن تكــون المســاهمة مثمرة.

إنّ أكــثر مــا يترجم مفهــوم الــذكاء الجماعــي والذكاء التعــاوني هــو البرامــج «المفتوحــة المصــدر» (open source)، المبنيــة علــى أنّ كل مــن يملــك معرفــة مــا تســاعد على التطوير، باســتطاعته أن يســاهم في تغذية البرنامــج. هــذه الآليّــة كانــت قــد وضعت قبــل حركة برامــج حــرّة مفتوحــة المصــدر (Free and open source software).

في ســياق متصل، أدت شــبكات التواصل الاجتماعية إلى نهــوض بعض المفاهيم والعلــوم، كعلم النفس الثقافي (Psychology Cultural)، الــذي يهتــم بدراســة دور الثقافــة في الحياة العقليّــة للكائن الإنســاني، انطلاقاً من التساؤلات والدراســات التي تعتبر أنّ ثقافة الإنترنت تغيّر طبائع الإنســان النفســيّة، على اعتبار أنّ الإنسان والآلة أصبحــا مندمجيْن فيمــا بينهما عقلياً ونفســياً من خلال تقنيات الــذكاء الاصطناعي.

وعــن ماهيــة علــم النفــس الثقــافي، يــرى البعــض أنَّ هــذا العلــم هــو دراســة الطــرق الــتي تعــبُر بهــا التقاليــد الثقافيــة والمفاهيــم الاجتماعيــة إلى ذهــن الإنســان، مــع ملاحظــة الاختلافــات الإثنيّــة في الذهنيــات والمشــاعر. وبحســب عــزب، ففــي كتــاب شــهير صــدر في العــام 2009 بعنــوان «علــم النفــس الثقــافي»، أثــار مؤلِّفــه عالِــم النفــس الفرنســي برتــران تــروادك ســؤالاً عــن علاقــة النمــو المعــرفي بالثقافــة. كمــا يصــف الكاتــب علــم النفــس الثقــافي بأنّــه دراســة عامــة للثقافــات كلّهــا، وخصوصــاً ثقافــة الفــرد. [عــزب، جريــدة الحيــاة 17 أيلــول/ ســبتمبر 2018]

ولــو ســلّمنا أنّ من الصّعــب إبداع أشــياء خارجة عن نطــاق العقــل، فعلى علم النفــس الثقــافي أن يتفاهم مع الواقــع الذي يتعيَّن علــى ذلك العلــم أن يتناوله، كما يرى مايــكل كول، إذ تتوجّــب مقاربة الحياة العقليّة للإنســان ضمن فهمٍ مــا يعتبرها مرتبطة بالأشــياء الــتي يصنعها. ووفــق كلمــات كــول: «تعيــش الكائنــات البشــريّة في عالــم من مصنوعات الإنســان: أدوات، وكلمــات، ووتيرة أعمــال (روتــين)، وطقــوس... ويتعامــل الإنســان مع تلــك الأشــياء الــتي هــي في الوقــت ذاتــه مســتودعات للفكر والحكمة البشــريّة الســابقة». وعن الأدوات التي

نستخدمها، بالنّسبة إلى كول، بحسب خالد عزب، «يمثّل المنتج المصنوع شيئاً مادياً تم تعديله عبر إدماجه في عمل إنساني هادف... وكذلك تعتبر المنتجات، بفضل التغييرات المحدثة في عملية خلقها واستخدامها، أشياء فكريّة، إضافة إلى كونها أشياء ماديّة». ويؤكّد أيضاً أنّ نمو العقل البشري يمثّل تطوراً مشتركاً لنشاطات البشر ومنتجاتهم.

انطلاقاً من ذلك، طُرح السّؤال عن ترابط الذكاء بالثقافة، وتبيّن من خلال الدراسات التي أُعدت لحل مشاكل الفشل في الدراسة أنّ «حاصل الذكاء» يعتبر مؤشراً ضرورياً من أجل فهم سبب اعتبار الاستراتيجيات الثقافية المقارنة وسيلة لاكتشاف تأثير الثقافة في الذكاء، إذ يوجد في الذكاء ملكة أساسيّة يؤثر تغييرها أو غيابها تأثيراً بالغ الأهمية في الحياة العملية. تلك الملكة هي الحُكم، أو ما نسمّيه الحسّ السّليم، أو الحسّ العمليّ، أو البداهة، أو التكيّف مع الظروف، وإجادة الفهم والاستدلال والحكم على الأمور وإعمال العقل... وتلك النشاطات ضرورية للذكاء.

يتعلّق هذا الفحص بتقييم أداء تلك الأعمال الضرورية المتّصلة بالذكاء في «الحياة العملية» التي كانت تعني آنذاك الحياة المدرسيّة وأنواع المعرفة والمهارات المتعددة التي يتوقّع أن يكتسبها الأطفال في المدرسة، ثم الحاجة إلى فهم الرموز المكتوبة والتعرف إليها واستخدامها من أجل تخزين كميات هائلة من المعلومات، ثم استرجاعها، وإعادة تنظيمها وفق متطلبات اللحظة، وكذلك استخدامها في إيجاد حلول لعدد هائل من المشكلات التي لم تصادف الأطفال من قبل على الإطلاق. [عزب، جريدة الحياة 17 أيلول/ سبتمبر 2018]

أما من الناحية الإدراكية، فتتكوّن المعرفة من خلال العمليات والقواعد التي يكتسبها الفرد، ويكون باستطاعته أن يُكوّن من خلال هذه المعلومات معلومات جديدة يحفظها في الذاكرة من أجل إعادة استخدامها. لهذا، تصبح المهارات أساسية في تكوين الذاكرة الجماعية للأفراد وللمجتمع. ولكي تتمكّن الشعوب العربية من الحفاظ على ثقافتها وهُويتها من دون الخضوع لتبنّي قواعد وسلوكيات وثقافات أخرى، لا تتناسب مع منظومة القيم المعيارية في المجتمع العربي، فعليها تنمية المهارات الفردية الرقمية ليصبح المستخدم العربي مستخدماً محترساً للمعلوماتية، وليس فقط مستخدماً سلبياً يخضع لسلوكيات الآخر، فالمعرفة وردم الفجوة المعرفية هي من أسس الحفاظ على الذاكرة الثقافية العربية التي تميّز الشعوب العربية على اختلاف انتماءاتها عن الشعوب الأخرى، ويكون بذلك مستمراً في بناء شخصيته الفريدة المتجانسة، فالرهان على استمرارية الشخصية العربية يتعلّق بأرشفة الإرث الثقافي الشعبي الذي يشكّل الجزء البارز لهذه الشخصية.

وفي سياق متّصل، تتعلّق الفجوة الرقميّة بالمهارات والكفاءات التي يتمتع بها أفراد المجتمع في تعاملهم مع التقنيات ومدى الاستفادة منها. ولا يعني مجرد حيازة حاسوب وألواح رقميّة وهواتف ذكيّة خروجاً من الفجوة الرقميّة، لأن ذلك لا يحدث إلا إذا صارت تلك الأجهزة الرقميّة أدوات معرفية في الحياة اليوميّة، بمعنى اندراجها في تقدّم المجتمع اقتصادياً وتربويّاً وتعليميّاً.

ومن المفترض لردم الفجوة المعرفيّة الحاليّة البدء بردم الفجوة الرقميّة، فالمعرفة هي الركيزة الأساسية في فهم الذات والآخر وتمييز الصالح من الطالح، وبخاصّة في هذا الحيز الرقمي والبيئة الرقمية التي تسمح بالانتشار والتشويه والإشاعات، وتؤدي بالتالي إلى طرح استراتيجيات لطمس الهوية. هذا الإشكالية ليست عربية فقط، ولكنّها عالمية، وهذا ما نشهده في الكثير من البلدان الأوروبية، ولكن على عكس الكثير من الدول العربية، ثمة محاولات في الغرب للحدّ من هذه التدخلات التي تهدف إلى السيطرة الثقافية وطرح ثقافة الأقوى، فالمبادرات العربية الرسمية ضعيفة مقارنة مع ثراء الثقافة الشعبية العربية. ومن المفترض بهذه المبادرات أن تكون موجّهة إلى الأفراد المستخدمين كما إلى الآخر، إضافةً إلى أرشفتها وحفظها (وهذا ما سنأتي عليه في الجزء الثاني من النص).

إنّ المستخدم هو من يتلقّى الرسائل. وكما تقول معتوق، لا يمكن أن نتوقّع أنَّ الجمهور العربي يصدّق

وينصاع تلقائياً للرسالة الإعلامية التي تحدّثه عن ثقافته وأفكاره وقيمه وقناعاته وعاداته. لذلك، علينا بناء استراتيجيات إعلامية ملتزمة بالقضايا الثقافية، وأن لا تقتصر هذه الاستراتيجيات على عرض عارض لجزء من الثقافة الشعبية يناسب فقط بعض أذواق القائمين على النشر الثقافي في الإعلام العربي (ولهذا حكاية أخرى، راجع جريدة «الحياة»، صفحة ثقافة، غسان مراد). ومن أهمّ التحديات صيانة الإنتاج الثقافي الشعبي، من خلال رقمنته من ناحية، وأرشفته من ناحية ثانية.

ففي ظلّ هذا التداخل الرقمي مع الثقافة، هل من الممكن أن نستفيد من الرقمنة في نشر الثقافة الشعبية رقميّاً بهدف الحفاظ على هذا الإنتاج الرقمي ونشره للعالم أجمع والتعريف به، بهدف الحفاظ على الثقافة الشعبية الموروثة، والحفاظ على الثقافة الشعبية التي تُبنى حالياً، لكي لا تضيع في المستقبل؟

بناء الذاكرة والأرشيف: كي لا تضيع ذاكرة البشرية!

1) الأرشفة الرقميّة:

هي آليّة تستخدم لما هو غير «مرقمن» ولما هو رقميّ. ثانياً، إنّ إشكاليّة الأرشفة الرقميّة هي مشكلة عالمية. إذاً، إضافة إلى الرقمنة والمجال الذي تقدّمه شبكة الإنترنت، ما هي الأسس التي من المفترض اتباعها لأرشفة الوثائق الرقمية؟ كما أنه إذا كانت الإشكالية سابقاً تتعلق برقمنة الوثائق لأرشفتها، فنحن الآن في صلب مشكلة وجود هذه الوثائق. من الممكن القول، إنّ الأرشفة الإلكترونيّة تعاني هواجس التآكل الرقمي.

في مقارنة ربما بدت غرائبيّة، أشار اختصاصي في «مختبر الحوسبة الكليّة» (Ubiquitous Computing) في «معهد ماساشوستس للتكنولوجيا» إلى مزايا يتفوّق بها الكتاب الورقي على نظيره الإلكتروني! نشرت تلك المقارنة في أحد أعداد مجلة «تايم»، مع دعوة القرّاء إلى عدم التسرّع في الحكم عليها قبل التمعّن بها، ولو قليلاً.

رأى ذلك الاختصاصي أنَّ الكتاب الورقي لا يحتاج إلى جهاز إلكتروني معيّن لقراءته، بل إنه يمثّل الكتاب والجهاز سويّة، ولا يعتمد الكتاب على الكهرباء أو البطاريّة، إنّما يقرأ بيسر وبطريقة مباشرة. وكذلك من المستطاع طيّ الكتاب في غير اتّجاه، إضافة إلى التنقّل به إلى السيّارة والباص والحمّام وغرفة النوم، من دون أدنى جهد. ولتخزينه، يكفي وضعه على الرفّ! ومن المستطاع استخدامه خارج إطار القراءة، كاستعماله لإسناد شيء معين أو حتى وضعه تحت الرأس أثناء القيلولة.

لم يخلُ ذلك المقال من الجمع بين الطريف والمفيد، لكنه ظلّ جدياً تماماً في مقاربته، إلى حدّ أنه ذهب إلى القول إنه لو اختُرِعَ الكتاب الورقي بعد الإلكتروني، لنُظِر إليه على أنّه اختراع مُدهش!

التآكل الرقميّ وتهديداته:

يمتلك الوسيط الورقي في الأرشفة ميزة يجدر التأمل فيها بتروٍّ، لجهة عمر الوثيقة. أولاً، كلّنا يعرف أنَّ أدوات التخزين الإلكتروني قابلة للتآكل رقميّاً (تقنيّاً تُسمى تلك الخاصية «Digital Decay»)، فيما يستمرّ الورق لفترة أطول، وهو أكثر ثباتاً في ذلك المعنى.

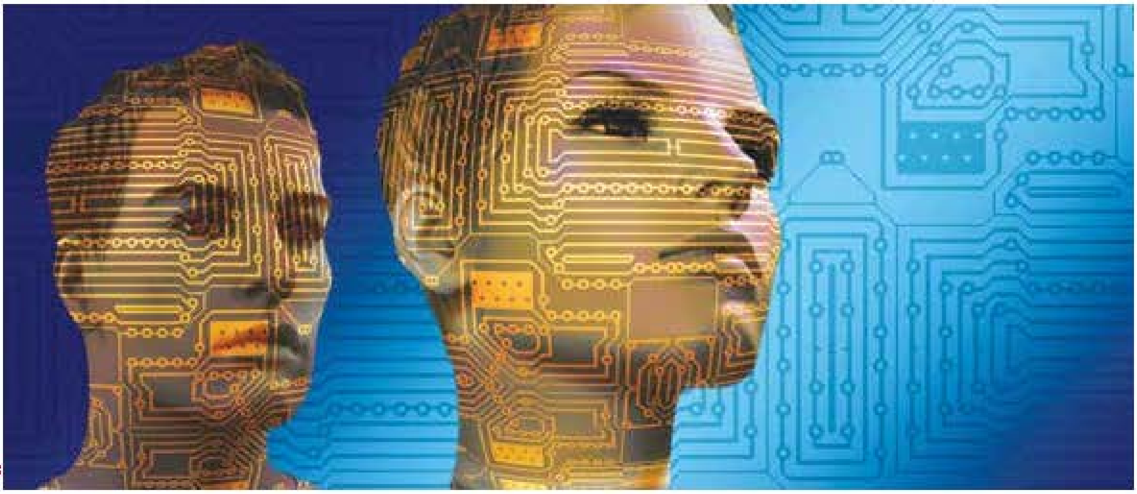
2) تخزين المواد الإلكترونيّة:

يخضع تخزين المواد الإلكترونيّة لمواصفات الأداة التي يجري التخزين فيها. فمثلاً، إذا جرى التخزين في أدوات «فلاش»، فربما تتوقّف عن العمل، وتغدو غير صالحة للتخزين، من دون سابق إنذار. يصحّ الأمر عينه أيضاً (لكن بدرجة أقل) مع القرص الصلب. وتُضاف إلى القائمة نفسها المشاكل الناجمة عن الفيروسات الإلكترونيّة واختراق الشبكة الداخلية للأرشيف وغيرها.

3) بروتوكول الكتابة:

وهو الأمر الأشد أهمية، إن بروتوكول الكتابة على الورق لا يتغيّر مع الوقت، ما يعني ثباتها زمانياً، فبإمكانك قراءة وثيقة ورق مكتوبة قبل خمسين سنة، بمثل ما تقرأ به وثيقة مكتوبة حاضراً.

في المقابل، تعاني الأرشفة الإلكترونيّة «بعبعاً» خفيّاً اسمه تغيير بروتوكول التطبيقات المستخدمة في كتابة الوثائق الإلكترونيّة. مثلاً، تخلّت مايكروسوفت عن دعم التطبيقات المتصلة بنظام التشغيل «ويندوز 95»، ما وضع عشرات ملايين الوثائق



التي كتبت بتطبيق «وورد - ويندوز 95» في مهب الريح. صحيح أنّ الشركة أبقت على ذلك التطبيق بعد صيحات احتجاج كثيرة، لكن بعد بضع سنوات قد تصبح تلك الوثائق غير قابلة للقراءة على معظم الكومبيوترات. وفي المقلب الآخر من المأزق نفسه، لا تستطيع التطبيقات الرقميّة القديمة أن تقرأ الوثائق الحديثة، ولا يستطيع حاسوب عليه تطبيق «وورد 95» أن يقرأ وثيقة مكتوبة بنظام «وورد 2005» وما فوق.

هناك برامج متوافرة لتحديث التطبيقات، على الرغم من أن الفترة الزمنية لا تزيد على بضع سنوات، فكيف يكون الحال بعد عشرين سنة مثلاً؟ حينها، بإمكانك أن تستخرج وثيقة من أرشيف ورقي وتقرأها مباشرة. أما إذا كانت على وسيط رقمي، فمن الصعب التنبؤ باحتمالات ذلك الأمر، فتلك المشاكل لا تنطبق على الوسيط الرقمي، ما يعني أن الوثائق المؤرشفة محميّة من أثر الزمن على تقنياتها في الكتابة.

بديهي القول إنّ التدريب على الكومبيوتر شكّل العقبة الأكثر بروزاً في فترة الانتقال من الكتابة ورقياً إلى المرحلة الإلكترونيّة. في الجيل المخضرم من الصحافيين، هناك من بدأ بالتعامل مع الكومبيوتر عندما كان يعمل بنظام «دوس DOS» الذي يتطلّب حفظ سلسلة طويلة من الأوامر ثم كتابتها باستعمال كلمات محدّدة توضع بطريقة تتغيّر بحسب الوظيفة المطلوبة. لم يكن ذلك سهلاً، وكذلك الحال بالنسبة إلى الإنترنت والشبكات الداخلية، فما زالت مسألة «فلترة» المواد المؤرشفة إلكترونيّاً للحصول على مادة بعينها أمراً يحتاج إلى تدريب ووقت. وهناك مسألة الأذونات الإلكترونيّة، بمعنى صلاحيات الدخول إلى مواد معينة أو ملفات بعينها، وهناك أيضاً مشكلة المُدّة المقيّدة زمنيّاً... فلم تكن تلك الأمور موجودة في الأرشيف الورقي. وفي وقت ما، تطلّب استعمال الأرشيف الإلكتروني تدريباً على نسخ المواد على القرص المرن (Floppy Disk) (من يتذكّره؟)، وهو نموذج آخر من المتغيرات التي يملك الورق مناعة ضدّها. وبعدها، صار مطلوباً النسخ على أسطوانات مدمجة، مع التدرّب على برامج من مثل «نيرو» (Nero)، فهناك مسائل تتعلّق بالثقة بأن أحداً لا يطلع على ملفّ ليس له. ربما يعالج ذلك الأمر بالأذونات الإلكترونيّة (مثل إغلاق ملف ما بكلمة مرور)، لكن ذلك الأمر يترك آثاراً ليست معروفة راهناً في علاقات العمل بين الزملاء، ولا تحدث تلك الأمور أيضاً في الأرشيف الورقي.

وإذا أخذت مجموعة مواد أرشيفيّة على أداة «فلاش»، فربما لا تصل إليها في لحظة ما من دون سبب واضح. ولذلك، من الضروري أخذ الحيطة والحذر، والاحتفاظ بنسخ على أقراص مدمجة مثلاً. لا مكان لمثل تلك الأمور في الوسيط الرقمي المتميّز بالثبات في العمل، بحيث لا يتضرر إلا بالعوامل الفيزيائية المحضة

(مثـل التمزيق أو الحريق)، وهي أمـور بإمكانها أن تضرب أدوات الوسـيط الرقـمي أيضاً.

فالسـؤال عن أهميـة هـذه العملية غير مجـدٍ، فهي حتميـة، وأرشـفة المعلومـات الرقمية أصبحـت في حالة طوارئ. لا يحـق لنا أن لا نـترك هذه البصمـات (ان كانت مشـرّفة أو غير مشـرّفة)، فالتاريخ يحاسـب ويحاكم على أهميـة المعلومـات المكتوبة حاليـاً، فتخزيـن المعلومات الإلكترونية لـه أهميّة عالميـة ووطنية.

إن أرشـفة المعلومات ستسـاعد لتكون في مسـتقبل قريـب شـكلاً مـن أشـكال المكتبـة الإلكترونيـة، وفي المسـتقبل البعيـد شـكلاً مـن أشـكال الـتراث الثقافي لعصر معـين أو ما يمكـن أن نسـميه الـتراث الإلكتروني (patrimoine-E).

بعض المصاعب

كي نحلّ مشـكلة الأرشـفة، يجب علينا أن نجيب على بعض الأسـئلة (أو التسـاؤلات): كيف سـنخزّن عملية القـراءة التناصيـة الـتي قمنا بهـا، والتي مـن المحتمل أن تشـكّل ثـروة للمعرفـة؟ كمـا نعـرف، نجد على شـبكة الإنترنـت «الصالـح والطالـح»، فهل سـنخزّن كل شيء ونـترك على عاتـق التاريـخ قضيـة التحليل واسـتنتاج الخلاصـات والعبر؟

إنّ العمليـة صعبة وشـائكة ومعقّدة، نظـراً إلى التغيّر المسـتمر لمحتوى الإنترنت: بعض الصفحـات تعيش إلى الأبد، وبعضهـا الآخر لا يتعدى عمره الأيّام أو السـاعات.

ماذا وكيف سنؤرشف؟

كيف نعرف حدود نـصّ معيّن موجـود على الويب؟ ومـا هي حدود النـص إذا أخذنا بعين الاعتبـار أنّ الوثائق مترابطـة؟ ما هـي الوثائق التابعـة لدولة معيّنـة أو تلك الوطنيّـة؟ فـإذا كانت عملية الأرشـفة وطنية سـيكون من الصعـب تحقيقها، لأنّ مـن الصعب حاليـاً تحديد ما هو تابـع لدولة ما.

كيـف سـنحصل علـى المعلومـات المخزّنـة؟ وبأيّ طـرق عمليّـة وتقنيّة؟ توضـع المعلومـات الورقية على رفـوف مرتّبـة ومشـفّرة بحسـب نسـق ورمـوز ثابتـة ومتعارفـة، أمّـا المعلومـات الرقميـة، فلهـا شـكل آخر وطـرق معلوماتيّـة خاصة.

كيـف نؤمّـن الوسـائل للحصـول علـى المعلومـات والتنقيـب عنهـا؟ يجـب تخزيـن المعطيات كمـا البرامج التي تسـمح بقراءة هـذه المعطيات، فالمعلومـات الرقميّة غـير ظاهرة مباشـرة، ويلزمهـا أنظمة لإظهارهـا، ناهيك بـأنّ هـذه الأنظمة ليسـت محاذيـة دائمـاً للمعلومات، بخلاف المطبوعـات الورقيّة. كمـا أنّ المعلومـات الرقميّة بحاجة إلى برامج إخراج تسـمح بإعطائها شـكلاً مناسـباً، أمّا المطبوعـة، فالمعلومات وإخـراج المعلومات يكونان من خـلال الحامل نفسـه، بعكـس المعلومـات الورقيّة التي هـي وثيقة تسـتعمل تلقائياً ومباشـرةً وخـلال كتابتها.

كيـف سـنرمّز هـذه المعلومـات بشـكل نوعـي (qualificatif)، وبـأيّ معيـار (norme) ومقيـاس (standard) توثيقـيّ؟ علـى الويب، يوجـد نصوص، صور، جـداول، فيديو، تلفزيون، معلومـات جارية، بنوك معلومات، وبرامـج تؤهل للوصول إلى بنـوك المعلومات، فهـل لنظـامٍ مـا الحقـوق القانونيـة لتخزيـن مـا هـو خـاص وما هو عـام؟ وكيف سـتُعطى الحقـوق لتخزين المعلومـات؟ ومن يعطيها؟ هـل يحقّ للدولة أن تؤرشـف كل ما هو موجـود في المراكز حاملة المعلومـات داخل نطاق بلـد معين؟

إنّ طبيعة الإنترنت ومبادئه لا تطرح إشـكالية صاحب المعلومـات على مسـتوى البلـد والدولة، فهي بحـد ذاتها (على الأقـل حاليّاً) غـير مجـزّأة ولا محـدّدة، فالجغرافيا غير حاضرة على هذا المسـتوى. المشـكلة تكمـن في حقوق التخزين والأرشـفة... ومعرفة إذا مـا كان هذا الموقع ينتمي إلى بلـد معين هي عملية صعبـة جدّاً، فاسـم مقطع البلد (Domain and code Name) لا يكفـي لذلـك. وما لا يكفي أيضًا هـو اللغة الـتي يكتب بها.

كيف سـنحافظ على حامـل المعلومـات ونحميه من الخراب ونضمـن الحفاظ عليه وعدم المسـاس به وتغيير ما يحتويـه مـن معلومـات؟ وكيـف سـنجنّب الحامل للمعلومـات والمحتـوى من الفيروسـات التي مـن الممكن

أن تضـرب الوثيقة فيزيائيـاً ومحتـوًى، أي تدمير حوامل المعلومات والبرامـج المعلوماتيّة؟

والأسـئلة الأخـرى: كيـف سـتتم عمليّـة الإبحار في المواقـع المخزّنـة؟ ومـاذا عن الآلـة (الحاسـوب الحاليّ) ومـدى قدرتهـا علـى مصارعـة الوقـت والتاريـخ؟ أمّا بالنسـبة إلى أماكن التخزين، فيجـب الحفاظ على درجة حـرارة مؤاتية للحامـل. ولمن سـنخزّن؟ ولماذا؟ أسـئلة يجـب أن تُطرح عنـد مرحلة إنشـاء المواقـع والصفحات والوثائـق المرقمنـة، فعلـى صانـع الموقـع أن يأخذ بعين الاعتبـار كل مـا يتعلّـق بالوثيقـة خـلال إنشـاء الموقع، كمـا عليه تقويم عمليّـة تنظيم الفهـارس والمصطلحات للمعلومـات التي تصلـح أن تكـون مفاتيـح للبحث عن الوثيقـة. لهذا، يجب تأهيل المنظّمـين والعاملين في مجال خلـق المواقـع وفي مجـال تخزين هـذه المواقع.

كـما علـى المـؤرشـف حاليّـاً حفـظ البيانـات (métadonnées) التابعـة للوثيقـة. بشـكل عـام، يوجد نوعـان مـن البيانات: البيانات التي تخصّ الوثيقة مضمونـاً (بعـض المفاتيـح الدلاليّـة، توصيـف المحتـوى، تاريـخ الإنتـاج...)، والبيانـات الـتي تخـصّ الوثيقـة شـكلاً مـن ناحيـة اسـتعمالها (البرنامـج المعلوماتي الـذي باسـتطاعته اسـتخراجها، المحتـوى الشـكليّ: فيديـو، صـوت، صـورة، نـص...).

1) بعض طرق الأرشفة:

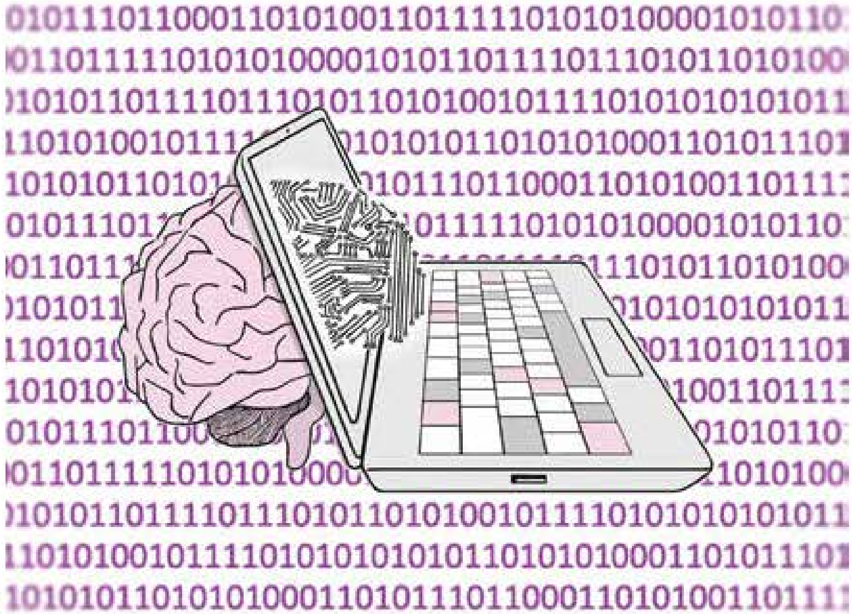
تتطلّـب عمليـة تخزيـن المعلومـات وأرشـفتها عدّة عمليّـات ضروريّـة، بـدءاً باختيـار المواقـع، ثـمّ تحديد العلاقـات التناصيّة لمعرفة حدود الموقـع وحاله وعلاقته مع مواقـع أخرى. بعـد ذلك «شـفط» الموقـع، ومن ثم إعطـاؤه رمـزاً وتوضيبـه ضمـن نطـاق أرشـيفي معيّن وتخزينـه على حامـل، وأخـيراً وضعه بين يد المسـتخدم للحصـول عليـه في حال بحـث عنه.

2) بعض الحلول:

إنّ التكنولوجيـا عاجزة حاليّـاً عن إيجاد حلـول ثابتة، والمسـألة هـي مسـألة فيزيـاء وتحـوّلات في المـادة. من ناحيـة أخرى، يلغـي التطـوّر التكنولوجي السـريع كل ما هـو «عتيـق»، والعتيق مـن جهـة التقنيـة الحديثة لا يتعدّى بضع سـنوات، فقـد قامت بعض الـدول في ظل ذلك بالعمـل على تخزيـن المعلومات الرقميّة، فأرشـيف المعلومات الأميركي لتخزين الإنترنت اعتمد سـنة 1996 مبدأ الشفط (السـفط) كل 18 شهراً باسـتعماله روبوتاً «aspirateur». وبهـذا يجمـع حـوالى 100 تيرابايـت (تيرابايـت 1 = 1024000000000 بيـت)، فمثـلاً 200 صحيفـة تحتـوي كل واحدة منهـا 340 موضوعاً بـ 10 صفحـات للموضوع خلال 10 سـنوات =1 تيرابايت، ما يسـاوي 100 مليـون موقع، أي خمسـة أضعاف عدد كتـب مكتبـة الكونغـرس. هـذه الطريقه «تشـفط» فقط مـا هو ظاهر على الشـبكة، فلا تسـجّل مثلاً بنوك المعلومـات، لأنّ لهـا لغة خاصـة بها، وتتطلّـب ترخيصاً لشـفطها نظـراً إلى خصوصيّتها.

مـن المسائل الشّائكة وجود الوسيط الّذي سيكون قابلاً للعمـل في كلّ الظـروف، وبشـكل دائـم، مـن دون فقدان المعلومـات بشـكل تـام أو فقـدان جزء منهـا مع مرور الزمن، وخلال الانتقـال مـن وسـيط إلى آخر، فقـد ارتـأى البحّاثة في هـذا المجـال أن يتـم انتقـال المعلومـات مـن وسـيط إلى آخر عندمـا تشـاء الظـروف. وتشـير الإحصائيـات إلى أنّ عمليّة انتقـال المعلومـات مـن حامـل إلى آخر تـؤدي إلى فقـدان 3 % منهـا خـلال 8 سـنوات، بينمـا يصبـح ضياعهـا 2.0 % بعـد سـنتين. إحـدى أهـم المسـائل هـي حامـل المعلومـات، إذ لا يمكـن الاعتمـاد علـى أي تقنيّـة حاليّـاً، فباسـتطاعتنا قراءة مـا كتـب علـى الطـين منـذ آلاف السـنين، ولكـن ليس باسـتطاعتنا قـراءة مـا كتـب علـى الأقـراص الممغنطـة الـتي لا يزيـد عمرهـا علـى 10 سـنوات! فمعـدّل حيـاة الأقـراص المدمجة لا يتعدى 15 سـنة. لهذا السـبب، فإنّ الحلّ المعتمد حاليّاً يبقى فقط انتقال المعلومات، أي نسخها من حامل إلى آخر، ويجـب أن لا ننسى أنّه عند كلّ عمليّة نقل يتحتّم علينا نسـخ المعلومـات والأنظمـة الـتي تسـاعد علـى قراءتهـا.

بشـكلٍ عام، يوجد في الوقت الحـالي وجهتا نظر لإتمام عمليّة التخزين: الطريقة الانتقائيّة التي تسـحب بنسـق دائـم كل ما نشـر حول مواضيـع تعتبر مهمـة، والطريقة الشـاملة التي تسـحب كل محتـوى الإنترنـت، ولكن في أوقـات محددة، أو ما يسـمى التقاط «صـورة» للإنترنت في وقـت ثابت.


4

بالنسبة إلى الدول العربية، فإنّ أرشفة المعلومات، رقمية كانت أو غير رقمية، تشكّل إحدى الفجوات العديدة، فمحاولات الأرشفة لا تزال خجولة إن كان على صعيد أرشفة المعلومات أو على صعيد مهنة الأرشفة.

الأرشفة الرقمية في شبكات التواصل وآليات التصنيف الإدراكية

من الواضح أنّ الأرشفة الرقمية توسّعت لتشمل الحياة اليوميّة. وممّا لا شك فيه أنّ هذا النوع من الأرشفة يطرح السؤال حول نوع العمليات التصنيفيّة التي تجري في أرشفة الثقافة، وذلك بهدف فهم التكوينات الثقافيّة والتغيّرات التي تحصل، وخصوصاً ضمن هذه البنى التحتية التي تعتمد على التشارك. والأرشفة عبر التاريخ الحديث لتصنيف الوثائق ترتكز على عمل المؤرشف، وعلى الأرشفة الآليّة، من خلال وضع رموز (وسوم Tags) كعمليّة أرشيفية وتصنيفية. هذه العلامات هي ما يسمى الميتاداتا أو البيانات الوصفية (أي البيانات التي تصف البيانات).

على الأرجح أنّ آليات التصنيف هي عمليات إدراكية تتعلّق بالمحتوى وبكيفيّة الاسترجاع، من أجل وضعه بمتناول الجميع وإعطائه معنًى. والتصنيف عملية نمارسها يومياً بشكل روتيني بحسب معايير فردية، ولكن عندما تصبح العمليّة عامّة، فمن المفترض أن ترتكز على معيار محدّد. وللتذكير، إنّ أوّل من قام ببناء المعايير الحديثة لتبادل الوثائق هم العاملون في المكتبات، فهُم من أنشأوا لغات توصيف الوثائق المعتمدة حالياً في المكتبات وفي كل الأنظمة التي تساعد على البحث عن المعلومات، ولا سيّما صفحات الويب (SGML وغيرها).

أمّا بالنسبة إلى الثقافة الشعبية والممارسات الشعبية، فكيف يمكن تصنيفهما وأرشفتهما؟ ما هي متطلّبات هذا النوع من التصنيف لتنظيم الثقافة على المستويات التنظيمية وغير الرسمية واليومية؟ وهل هذا المحتوى في مثل هذه الأرشيفات مفيد للإنسانية مستقبلاً؟

من الصّعب إيجاد معيار موحّد وثابت للأفراد يتعلّق بكيفيّة تصنيف الثقافة بسبب التغيّرات في الاستهلاك الثقافي والإنتاج والنشر. والهدف من الأرشيف ليس فقط الوصول إلى الوثيقة، بل أيضاً مراقبة تغيّرات الثقافة وتطوّراتها وفهمنا لها. وكما ذكرنا سابقاً، يعاني الإنترنت حالياً مشكلة الأرشفة الرقمية لكلّ هذا الإنتاج الرقمي في العالم.

كمـا أن مصطلح «أرشـيف» مطـاط، فمنـه ما هو رسـمي مغلـق، ومنه ما هو رسـمي مفتـوح، ومنـه ما هو متاح للجميع. بالنّسـبة إلى الثقافة الشعبية، فإننا نعتقد أنـه يندرج أولاً ضمن إطـار ما هو متاح، فهو يشـكّل جزءاً من أدوات التنظيـم الاجتماعية. وثانيـاً، من المفترض أن يكون رسـمياً مفتوحاً، وهذا هو دور المؤسّسـات الرسمية من أجل الحفـاظ على الإرث الثقـافي وتنظيمه.

اسـتطراداً، إنَّ كلّ مـا نقوم بـه مؤرشـف. وإذا كانت الأنظمة تؤرشـف كلّ شيء عن الأفراد وعـن حياة الناس، فهـو، بصـورة أو بأخرى، عامل مـن عوامل تعزيـز هياكل السـلطة من خلال مراقبـة الأفراد. والتقنيات سـمحت للمؤسسـات بأرشـفة حيـاة النـاس من أجـل تحديدهم وتمييزهـم من خـلال سـجلاتهم أو ملفاتهـم. في الواقع، يعتـبر ذلك شـكلاً جديدًا من ممارسـة السـلطة والقوة، ويسـتند إلى معرفـة سـلوكية الفـرد، لأنّ الأفـراد باتوا موثّقـين في كلّ مـا يقومون به. [مـراد 2014]

هذا السّـؤال حـول الذاكـرة الشـخصية والجماعية يتجـه نحو أنـواع جديدة مـن الأرشـفة، فلم تعـد مراكز الأرشـفة عبارة عـن مبانٍ ومكتبـات وجـدران... بل نحن في ثقافـة الانتشـار الرقمي والأجهـزة الرقميـة، ولم تعد الأرشـفة حكراً على الباحثين الذين يؤرشـفون ويبحثون، بـل باتـت هـذه الأرشـفة روتينيـة في الحيـاة الفرديـة والجماعيـة للذيـن يسـعون إلى الحفـاظ علـى الوثائق والصور الفوتوغرافية واليوميات والتسـجيلات الخاصة بهم لتكويـن ذاكرتهـم. والوصـول إلى البيانـات لم يعد خاضعـاً لأنظمة مركزيـة، بل لأنظمـة موزّعة.

وقـد انتقـل الدافـع إلى الأرشـيف أبعد مـن الدولة لدمـج كل أنـواع المحفوظـات الـتي تحتـوي وثائـق لا تعـد ولا تحـصى ومصـادر أخـرى غـير نصيّة، وهـذا ما تسـمح به محـركات البحـث، فهي تشـجّع على تخزين الصـور ومقاطـع الفيديو المنزليـة والوثائق الشـخصية الأخـرى في ما يسـمى المعلوماتية في السـحاب (Cloud computing)، الـتي مـن الممكـن أن تكـون حـلاً لإشـكالية الأرشـيف الفردي والخوف من تلف الأجهزة القديمـة. ومـن المهم القول إنّ مسـألة الأرشـفة هي في قلب المشـكلات العالميـة، لأنّها تضع المفاهيـم الثقافية في محور تسـاؤل لكيفية فهمنـا للثقافة، فـلا ثقافة من دون حفـظ، مهما كان شـكل الوسـيط، والأرشـيف هو المسـتودع المنظّـم للمعرفة.

أرشفة الحياة اليومية والأرشفة الشخصية للوثائق

إنَّ أرشـفة الحياة اليومية هي موضوع ثقافة وسـائل التواصل الاجتماعـي، ونحن على حافـة بعض التغيرات في تنظيـم الثقافـة الـتي يمكـن استكشـافها من خلال مفهـوم الأرشـيف، وهـو موقـف اكتسـب مزيـدًا من الصدى بعـد ظهور هـذه التغـيرات. والمحتـوى الرقمي متعدد الوسـائط، فهـو خليط مـن النص مـع الفيديو والصـوت وأشـكال أخـرى، وهـذا مـا يطـرح تسـاؤلاً حـول آليـات البحـث والاسـترجاع. وإذا كنـا نعرف أن البحـث النصي هو الشـائع، لأنّ التوسـيم (tagging) نـصي، مهمـا كان الوسـيط، ولكـنّ ذلـك لم يعـد كافياً لـكلّ أشـكال المحتـوى، فقـد بـدأت بعـض الآليّـات بالتغـيّر، وذلك باسـتخدام الصـور أو الصـوت للبحث عن المعلومات واسـترجاعها على مسـتوى أكثر شـيوعًا، فبعـض التطبيقات الذكيـة على الهاتف تعطينا اسـم المغني عند سـماع مقطع مـن أغنية معينة، ما يسـاعد علـى البحـث في المحفوظات الموسـيقية.

فشـبكات التواصل الاجتماعـي حوّلتنا مـن الثقافة التفاعليّة إلى ثقافة المشـاركة لأرشـيف الناس العاديين. وإنتـاج الوثائـق يرتكـز علـى المسـتخدم، فالمنتـج هـو المسـتخدم المرتبـط بثقافـات الشـبكة الرقميـة. هـذا الأرشـيف هـو نتـاج نشـاط «مفـترض»، ذلـك أن المسـتخدمين لا يسـتهلكون فقط المحتوى الذي يقومون ببنائـه، بل هـم أيضـاً منتجون لـه، فالخلط بـين المنتج والمسـتهلك في هذا الحـيز الافـتراضي دفع إلى المشـاركة الواسـعة، كما دفع إلى فهـم مختلف لمفهوم المسـتهلك. كمـا أن ثقافة المشـاركة الـتي أمّنتها، في بنيتهـا التحيتة، وسـائل التواصـل الاجتماعـي، هي الـتي تحـدد هيكليّة المشـاركة للبيانـات الـتي تتراكـم في بنيتهـا، وهـي التي تنظّمهـا وتتحكّـم بجريانها.

الأرشفة: تنظيم تداول الثقافة الشعبية

إنَّ وضع الوسوم (Tags) هو من ضمن البنية التحتية للتنظيم التشاركي والأرشفة، فالتوسيم هو ما يسمح للمادة المؤرشفة بأن تكون قابلة للاسترجاع لأي شخص يبحث عن هذه الكلمات الرئيسية. ومن المهم القول إنَّ الأرشفة الفردية يمكن اعتبارها ذاتية التنظيم، وهي تحتوي بيانات وصفية تساعد الأفراد على الوصول إليها. لهذا، من المفترض أن نعطي وزناً أكبر للنظم التصنيفية الأرشيفية لتصبح مركزية في الثقافة السائدة وفي الحياة اليومية للناس كافة.

ومن المؤكّد أنَّ هذه المحفوظات الثقافية اليومية الشائعة المفتوحة للمحتوى والمنظّمة من قبل «الناس»، هي نوع من أنواع التضامن الجماعي والاجتماعي، كما أنها أبعد من أن تكون سطحية. في الواقع، هي صورة عن الواقع وتتمتع بالقدرة على بناء الحقائق، وهذا ما يغيّر كيفية إنتاج المعرفة. نشير إلى أنّ بنية هذه المعلومات (المساهمات اليومية الفردية) هي مصدر ربح المنصات وشبكات التواصل، وهي التي تتحكّم بتسيير البيانات وتوجيهها (على سبيل المزاح، من الممكن القول إنّنا نعمل جميعاً عند مارك زوكربرغ ولكن بشكل مجانيّ)، فالفايسبوك واليوتيوب وغوغل وغيرها، تجمع بشكل متواصل البيانات لتحديد أنماط المستخدمين، وماذا يفضّلون، وما هي رغباتهم، بهدف تحليلها وإعادة استخدامها وبيعها، فالبيانات غير مركزية في الشكل، ولكنها مركزية في العملية الاقتصادية.

ومن الواضح أنَّ الأرشيفات أساسية في إنتاج الذاكرة الفردية والجماعية، وتنظيم الأرشيف هو تنظيم الذاكرة. أما المحتوى في الأرشيف، فيؤدي دوراً في تشكيل الذاكرة. لهذا تعتبر أرشفة المحتوى وتصنيفه وجعله قابلاً للاسترجاع قوة في تعزيز هذه الذاكرة والمحافظة عليها، وهذا ما يساعد على إعادة استخدام البيانات، ليس فقط في إجراءات الحياة اليومية، ولكن أيضًا في العمليات الإنتاجية والتحليل الفيلولوجي والأنثروبولوجي لاحقاً.

وقد بات معروفاً أنّ هذا النوع من الأرشيف غير مقيّد، بل في حركة دائمة التغيير، كما هو الحال مع كل ما هو رقمي، فالبيانات ديناميكية ومتحركة، ما يؤثر في تغيير المحتوى والتنظيم والتطبيقات وآليات التصنيف.

ومن الملاحظ أنَّ قضية الذاكرة في هذه الأرشيفات الجديدة مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بطبيعتها الديناميكية وكيفية الحفاظ على هذه المحتويات الديناميكية، فالذاكرة الرقمية نفسها، على مستواها الاجتماعي، معرّضة لمحدودية الزمن، وبحاجة إلى صيانة مستمرة. وتطرح ديناميكية هذا المحتوى وتنظيمه أسئلة عن قوة هذه المحفوظات لتشكيل الذاكرة.

إنَّ الشعور بعدم استقرار هذه المحفوظات مقارنة بالمحفوظات القديمة والأكثر استقراراً، يثير أسئلة حول مدى سرعة الذاكرة وعدم القدرة على استعادة الذكريات من داخل هذه الكتلة من البيانات والبيانات الوصفية المتغيّرة. ومن المثير للاهتمام أن نلاحظ هنا مجموعة من النقاشات حول كيفية قيام الأرشيف بتشكيل الطريقة التي يتم بها عمل التأريخ، ومن ثم أنواع الذكريات التي يمكن استخلاصها من الروايات والقصص المنتشرة الأكثر جدية. كما يمكننا أن نتخيّل في المستقبل أنّ شكل الأرشيف وتصنيفه من قبل الأفراد من الممكن أن يُترجم ويفسّر ويعطي صورة عن ممارسات عديدة تؤدي إلى بناء الذاكرة الجماعية والفردية.

إن قوة الوسوم (Tags) في هذه الأرشيفات في بعض الطرائق بسيطة للغاية. إنها تشكّل الثقافة التي نجدها، وكيفية القيام بتصنيفها، والتمييز الذي نجعله في التصنيف، وتشكّل أيضًا جزءًا من مشاركتنا ومساهماتنا في الترتيب الثقافي. إن التوسيم هو تجسيد للخيال التصنيفي، وهو كيفية إيجاد المادة التي نبحث عنها، والتي هي اليوم كيفية تصفحنا لهذه المحفوظات الثقافية، فالتوسيم هو أيضًا ممارسة وضع العلامات أو تصنيف الأشياء من حولنا في هذه الحالة مع التصنيفات المنتشرة عالميًا.

فمن أجل فهم الثقافة، نحتاج إلى تطوير فهم أكثر وضوحًا للأرشيفات الثقافية والآليات الإدراكية للتصنيف، وإلى فهم البنى التحتية للمشاركة، كما



5

نحتاج أيضًا إلى فهم البنى التحتية للتنظيم التشاركي، وهذا يعني أنه من أجل استكشاف أهمية تدفقات البيانات الثقافية، نحتاج أولاً إلى فهم كيفية تنظيم هذه التدفقات (flux). ومن الناحية الهيكلية، أصبح «حراس» هذه المحفوظات هم المستخدمين أنفسهم الذين ينظّمون المحتوى ويحدّدونه.

هذه التغيرات في أرشفة الثقافة قد تغيّر أيضًا الثقافة نفسها، ذلك أنّ الثقافة تُصمّم أو تصنع بشكل متزايد من هذه المحفوظات. فالتغيرات في تكنولوجيا الأرشيف لا تغيّر فقط الشكل الذي تُسجَّل به الثقافة، ولكنها تؤثر بشكل كبير في المحتوى المستقبلي للأرشيف من خلال تغيير الظروف التي يتم بموجبها إنتاج الثقافة وسنّها (adoptée). أما من حيث السياسة اليومية للاستهلاك الثقافي، فإنّ ما نستهلكه من المرجّح أن يشكّل نظرتنا للعالم. ومن المهم أيضاً بالنسبة إلينا الآن أن نعيد تشكيل الثقافة إلى ما هو أبعد من الخطوط المدروسة جيداً من الطبقة والمجتمع والثقافة الفرعية، وأن ننفتح على آفاق جديدة نستنتجها من هذه البيانات والمحفوظات، وهذا ما سيؤدي إلى إعادة النظر في كيفية بناء الروابط الاجتماعية في هذه الأفعال من التنظيم المجتمعي والتواصلي.

أمثلة عن بعض المبادرات لنشر الثقافة الشعبية

- إضافةً إلى المبادرات التي يقوم بها معهد الشارقة للتراث، وبعض المبادرات في مصر والبحرين، فمن خلال تصفّح سريع لما نراه من مواقع تتحدث عن الثقافة الشعبية أو عن تشعباتها، نرى أن ثمة مجموعة لا بأس بها تهتم بالثقافة الشعبية، وتحاول أن تُعرّف الآخر إلى بعض الجوانب الثقافية، فعلى سبيل المثال، يكفي أن نبحث عن كلمة «الثقافة الشعبية» لنحصل على مئات الحسابات، من بينها:

- حساب «الثقافة الشعبية» البحرينية، وهو حساب يعود إلى طالبات بكالوريوس في اللغة العربية في جامعة البحرين لمقرر الأدب الشعبي: يحتوي 1097 تغريدة، وفيه 105 مشاركين، ويشترك مع 86 حساباً.

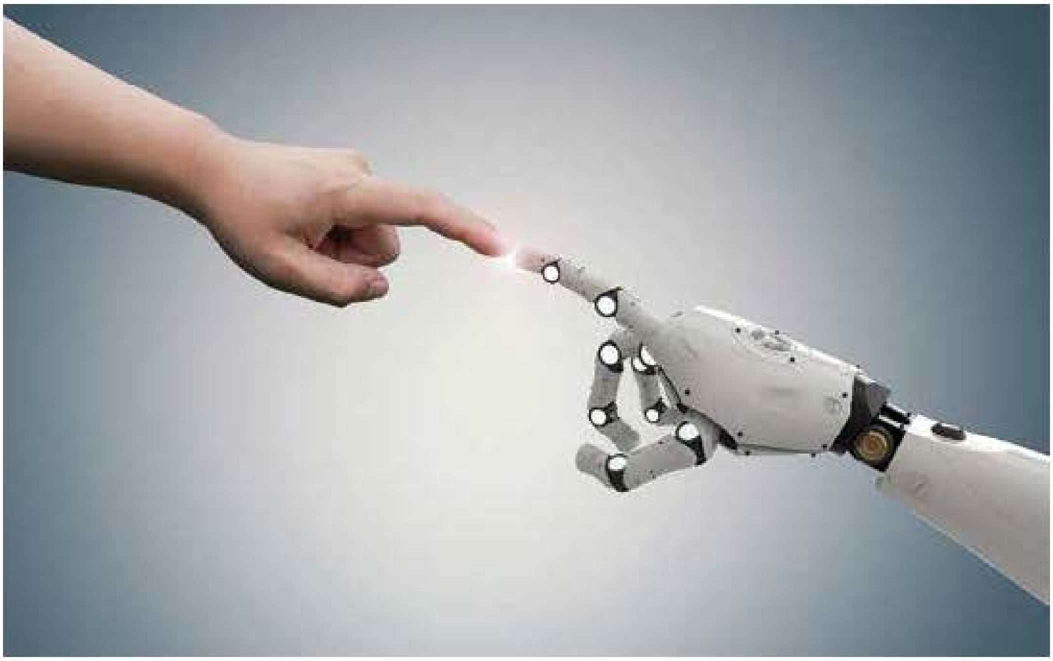
- الصفحة الرسمية للجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون: يحتوي 1678 تغريدة، وفيه 37 مشاركاً، وما يقارب 32،4 مشتركين.

- صفحة «أمثال شعبية» لإعادة التراث الكويت وبعض الكلمات الكويتية القديمة: يحتوي أكثر من 3200 تغريدة، وفيه 2500 مشارك، 8000 مشترك.

- ويوجد على الأقل 30 حساباً في تويتر للأمثال الشعبية، وأكثر من 14 حساباً للأمثال العربية. ويوجد أيضاً صفحات ثقافية شعبية عامة، وحوالى 36 حساباً للتراث، فضلاً عن صفحات التراث الشعبي، وحوالى 25 حساباً تحت اسم «تراثنا».

- ويوجد كذلك 37 حساباً تحت مسمى «أكلات شعبية»، و5 حسابات بعنوان «مأكولات شعبية»، و6 بعنوان «طبخات شعبية». ويُضاف إلى كل ذلك حوالى 13 حساباً تحت اسم «أغاني شعبية»[13].

- ومن الممكن الوصول بسرعة إلى مواقع وحسابات عديدة تهتم بالثقافة الشعبية في موقع فايسبوك،



6

ففيه، على سبيل المثال، 120 حساباً لمجموعات أمثال شعبية، 39 حساباً لمجموعات أغاني شعبية، 31 حسابات لأشخاص، 90 صفحة تحت عنوان «زجل»، 100 حساب مجموعات، و17 حساباً تحت مسمى «zajal».

- أما إذا أردنا ببساطة البحث عن بعض الكلمات المفتاحية على غوغل، فإننا نجد ما يقارب 413000 موقع عن الأمثال الشعبية، 1000000 موقع عن الزّجل، ما يقارب 2470 موقعاً يتحدّث حصراً عن «أمثال لبنانية»، 70900 موقع يتحدّث عن الأمثال العربية من دون علامات تنصيص، 23300 عن «الأمثال العربية» مع علامات تنصيص، 444000 موقع عن الأغاني الشعبية. ويوجد 4 900 000 موقع للأغاني الشعبية على اليوتيوب...

- ومن ضمن الأمثلة على الأرشفة الشخصيّة باستخدام الفيسبوك، صفحة الشاعر الراحل عصام العبد الله (1941-2017). أنشئت الصفحة في شهر كانون الثاني/ يناير 2018، وبلغ عدد متابعيها حتى 16 أيلول/ سبتمبر 2018 أكثر من 15،500 متابع، ونشر فيها 171 فيديو و138 صورة، يتابعها 800000، ويشاركها ما يقارب ال 70000 مستخدم؛ حصلت على مليون و200 الف انطباع، وجرى ما يقارب 180000 مشاهده للفيديوهات...

هذا المثال يؤكّد أننا عندما نهتمّ بالأرشفة، من الممكن أن نحصل على نتيجة مهمّة تفيد في التعريف بشاعر ربما، ومن الممكن أن تستخدم كأرشيف أيضاً في المستقبل، فما قام به ابن الشاعر (ورد العبد الله) خلال فترة وجيزة يعتبر إنجازاً، إذ استطاع أن يجمع النصوص والمقابلات على أنواعها ومقاطع الفيديو في الحيّز الرقمي نفسه. ولكن نكرر أنه من المفترض ايضاً، أن تجري عملية الأرشفة حتى لهذه الصفحات بشكل منهجي، لأن شبكات التواصل هي قنوات لتبادل المعلومات ونشرها وليست تطبيقات للارشفة، فمن الممكن أن يحصل تغيرات عليها تؤدي إلى ضياع هذه المعلومات والبيانات.

هذه الأرقام ليست إحصائيات دقيقة، ولكن يمكن القول من خلالها إننا نستطيع الاستفادة من الرقمنة للتعريف بثقافتنا الشعبية من ناحية، ونشرها من ناحية ثانية، وللدلالة على أننا من الممكن أن نحصل

على بعض المعلومات عن الثقافة الشعبية خلال أقلّ من خمس دقائق. وإذا كانت الثقافة الشعبية بمفهومها الضيّق عانت وتعاني من التدوين، فمن الممكن استغلال شبكات التواصل والإنترنت لكي تصبح أدوات لتخزين التراث الشعبي العربي. وإذا لم يحصل ذلك، نكون قد حكمنا على التراث بالضياع عدّة مرات، عسى أن تكون التقنيات فرصة لحفظ التراث الشعبي والثقافة الشعبية على أنواعها وصكّ براءة لهما من الاندثار.

ولكن هل يكفي ذلك؟ هذا هو السؤال الأساسي. إنّ أكثر ما نجده هو عبارة عن مبادرات شخصيّة وأخرى تنظّمها بعض الجمعيات، ولكن لا وجود فعلياً للمؤسسات الرسمية إلّا بالخطاب، والخطاب، كما نعلم جيداً، لا يؤسِّس لثقافة، شعبية كانت أم غير شعبية! وكما يقول سعيد يقطين، صحيح أنّنا نجد اهتماماً وبداية انشغال بالثقافة الشعبية العربية، من خلال بعض المؤسَّسات والجمعيات والمجلات، لكن زخم هذا التراث وغزارته وتعدده وتنوعه، يجعل مما هو متوفر غير ذي جدوى لنقل هذا التراث من «الغياب» إلى الحضور، عن طريق الطباعة أو التسجيل الصوتي والصوري أو استثمار الوسائط المتفاعلة [ص. 17]**، وبالمقارنة مع الشعوب «المتطورة»، لا نجد ما هو كافٍ للحفاظ على تراثنا من التلف.**

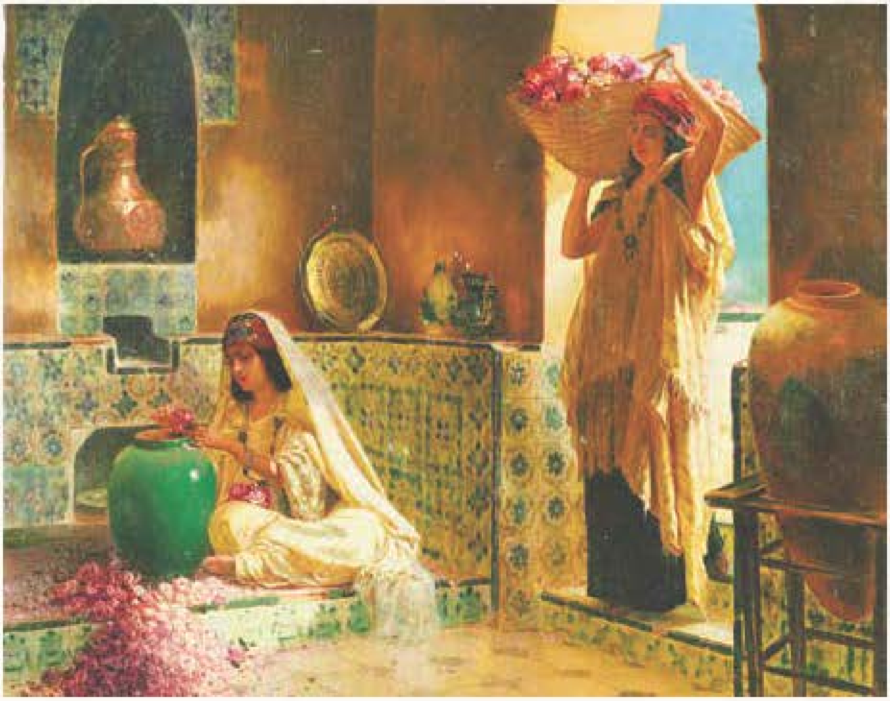
إضافة إلى ذلك، هل تشكّل الحسابات على مواقع التواصل الاجتماعي، بالرغم من الدور الذي تؤديه، ذاكرة للثقافة الشعبية؟ الجواب، لا. إنَّ الدور الذي تؤديه هو النشر، ففي الأساس هي وسائل للنشر، ولكي نصل إلى نتيجة فعلية للحفاظ على الثقافة الشعبية، من المفترض أن نعتمد على استراتيجيات الأرشفة الرقمية (كما ذكرنا سابقاً)، ولا يخفى على أحد أنَّ مشروع المكتبة الرقمية بدأ بحفظ التراث.

أخيراً، تبقى التساؤلات عديدة، ليس بهدف «جلد الذات»، بل لإيجاد حلول: هل ما ينشر ذو محتوى غني لكي يستخدم بكثافة وبتكرار؟ هل البنية التحتية لتسهيل توزيع الثقافة والأفكار مؤهلة لذلك؟ هل هناك تسهيلات منظمة (سيستيماتيّة) لنشر الأفكار لكي تصبح نافذة ومستخدمة؟ هل هناك استيراتيجيات فعليّة لنشر الثقافة العربية والتعريف بها؟ هل هناك إنتاج ثقافي وفكري ومعرفي تتطلّع إلى نشره لكي يشكل ما نعرّف به، ولكي يصبح نتاجاً مطلوباً من الآخرين يبحثون عنه لاستخدامه؟ هل نحن مؤهلون تقنيّاً لكي نبني واجهات معلوماتية على الإنترنت مقبولة لنشر الثقافة العربية؟ هل نحن مؤهلون لغويّاً لذلك؟

أين نحن من عدد الوثائق «المهمة» المترجمة من اللغة العربية إلى اللّغات الأخرى؟ هل نحن قادرون على خلق محتوى وأشكال جديدة من الإبداعات الثقافيّة لكي تستمر؟ ما هي ميزانية الأبحاث ومراكز الأبحاث في العالم العربي؟ هل التكنولوجيا الشبكية تساعد فعلاً على نشر الثقافة أو أنّ المشكلة تكمن في مكان آخر، كالتربية والقراءة والكتابة والإبداع الفكري؟

هذه الأسئلة تُطرح دائماً، ولكنّها لا تكفي من دون إرادة ومن دون فعل! لذلك، يجب على المجتمعات تهيئة وتشكيل البيئة المناسبة سياسيّاً وقانونيّاً وتربويّاً للإبداع والابتكار، فبهذه الطريقة فقط تؤدي ثقافة ما دوراً فعّالاً في مجال النشر المعلوماتيّ أو غيره، وإذا لم تُخلق البيئة المناسبة، يصبح المجتمع مجرد متلقٍّ لثقافات أخرى أكثر ديناميكيّة، فكلّ مجتمع يحتاج إلى خلق وسائل سمعيّة وبصريّة، وخلق بيئات فكريّة ديناميكيّة، ونشر هذا كلّه لتنمية القطاع الثقافي للمجتمع.

أخيراً، مع صعود البرمجيات التي تعتمد على الذكاء الاصطناعي، نحن الآن في مرحلة بناء أنظمة تقوم بأرشفة الوثائق الرقمية (ولهذا حديث آخر). إضافةً إلى ذلك، لم نتطرّق في هذا الموضوع إلى إشكالية اللغة العربية، ليس من منظور الحفاظ عليها، فهي كلغة بألف خير... ولكن من المفترض أن تدخل أنظمة المعالجة الآلية للغة العربية وحوسبة اللغة ضمن مناهج تعليم اللغة العربية في الجامعات، فذلك له أهمية كبرى في تطوير برمجيات الترجمة الآلية من العربية وإليها، كما تطوير برمجيات التنقيب الآلي عن المعلومات. تدخل هذه النقاط ضمن ما نسمّيه الإنسانيات الرقمية، وهو مفهوم وُلد نتيجة دخول المعلوماتية في العلوم، وخصوصاً العلوم الإنسانية. [مراد 2014]



1

دور المرأة في الحكاية الشعبيّة الجزائريّة

أ. عبد الحميد بورايو، كاتب من الجزائر

حكايات المرأة في التراث السردي الجزائري: تحديدات عامة

نقصد في هذه الدراسة إلى معالجة مدوّنة من الحكايات التي موضوعها المرأة، وترويها النساء في البيوت في ظرف زمكاني معيّن. نعثر في هذه الرّوايات على ثلاثة أشكال من الحكايات:

- شكل الحكاية الخرافيّة (العجيبة)؛ تكون فيها المرأة بطلة ضحيّة.
- شكل الحكاية الخرافية (العجيبة)؛ تصبح فيها المرأة معتدية أو تكون منتمية لعالم الوحوش المعتدين.
- شكل حكاية الواقع الاجتماعي (وهي من بين أشكال الحكاية الشعبية بمعناها الخاصّ)؛ تخرق فيها البطلة قيم النظام الاجتماعي السائد (الأبوي)، وتلعب دور المعتدي أو البطل-الضديد[1].

1) الشكل الأول:

يندرج الشكل الأول فيما يسمّى في تفريعات التّصنيف العالميّ للحكايات الشّعبيّة بالحكايات الخرافيّة الخالصة contes merveilleux proprement dit، وهي من النّمط الثّاني من الحكايات الخرافيّة الّتي حدّدها «فلاديمير بروب Vladimir Propp»، دارس الفولكلور الروسي المشهور، لمّا قال في كتابه «مورفولوجيّة الحكاية الخرافيّة» ما يأتي، وهو بصدد الكلام عن الوظيفة التّاسعة المسمّاة «وساطة، لحظة انتقال» والمنعوتة بالحرف B: «ينتمي أبطال الحكايات الخرافيّة إلى نمطين مختلفين 1) فإذا ذهب إيفان [الإسم المسند لبطل عدد من الحكايات الخرافيّة في رواياتها الرّوسيّة] في البحث عن فتاة مُخْتَطَفَةٍ اختفتْ من أفق أبويها (وكذا من أفق المستمعين) كان هو بطل الحكاية الخرافيّة، لا الفتاة ويمكن تسمية هؤلاء الأبطال بـ«اَلْمُتَحَرِّينَ Quêteurs»[2]. 2) وإذا أُخْتُطِفَتْ أو طُورِدَتْ فتاةٌ أو طفلٌ صغير، واقتفت الحكاية الخرافيّة أثرَهما دون اهتمام بالباقين، كان البطلان هما الفتاة أو الفتى الصّغير المختطفان والمطاردان. ففي هذه الحكايات الخرافيّة لا يوجد مُتَحَرُّونَ Quêteurs، ويمكن تسمية الشّخصيّة الرّئيسيّة هنا بـ«البطل الضّحيّة». وسنرى بعد حين ما إذا كانت الخرافات تتطوّر على نفس الشّاكلة، سواء عرضت النّمط الأوّل أو النّمط الثّاني من الأبطال. أمّا الحالة الّتي تقتفي فيها الخرافة أثر الباحث تارة، وتارة أخرى أثر الضّحيّة (راجع: «روسلان ولودميلا») فلا أثر لها في متننا. وفي الحالتين، نعثر على لحظة الوساطة، ومعناها هو إحداث انطلاق البطل»[3].

ويعود للحديث عن هذا النمط كما وعد سابقا، وذلك في معرض تفصيله للكلام عن الوظيفة الحادية عشرة في خطاطته وهي «انطلاق» المنعوتة بـ ↑ فيقول: «..فانطلاق البطل الباحث متباين عن نظيره لدى البطل الضّحيّة. إنّ هدف الأوّل هو البحث، أمّا الثّاني فيخطو خطواته الأولى في الطّريق دون بحث، حيث تنتظره كلّ أنواع المغامرات. ويجب ألاّ يَغْرُبَ عن بالنا الأمر التّالي: وهو أنّه إذا أُخْتُطِفَتْ فتاة، وانطلق البطل باحثا عنها، فهناك شخصان قد غادرا البيت. غير أنّ الطّريق الّذي يتّبعه المحكيّ، أي الطّريق الّذي تتطوّر بمقتضاه الحبكة، سيكون طريق البطل الباحث. أمّا إذا كان الأمر خلافا لذلك، وطردت فتاة، مثلا، ولم ينطلق أحد للبحث عنها، فإنّ المحكي يتّبع انطلاق ومغامرات البطل الضّحيّة»[4].

يحدّد هذا النص شكلا فرعيا للحكاية الخرافية (أو العجيبة) لم يعالجه كتاب فلاديمير بروب، وقد فضّلنا أن نميّزها بطبيعة بطولتها فندعوها: «حكايات البطلة الضحيّة»؛ وهو الشكل الذي نزعم أنه يغلب على حكايات البيوت في الثقافة المغاربيّة، ترويه النساء، ويمثل تراثا مشتركا لجميع بلدان شمال إفريقيا، تنتشر روايته في الوسط الفلاحي، وهو يعود إلى فترات تاريخية موغلة في القدم، تربطه صلات وشيجة بنوع الأسطورة، سوف نتطرق إليها تاليا. يخضع للتحليل وفق خطاطة فلاديمير بروب، المكوّنة من 31 وظيفة. من دلالاتها الأنثروبولوجية الأساسية تصويرها للصراع ما بين القيم الأسرية المنتمية لكلّ من نظامي القرابة؛ الأموسي Matrircat والأبوسي Patrircat. تنتصر في النهاية للأخير على حساب الأول. تقوم الحبكة القصصية فيها أساسا على الصراع بين عالمين؛ عالم بشريّ معلوم موسوم بالثقافة وعالم آخر ما ورائي ومجهول موسوم بالطبيعة.

2) الشكل الثاني:

وهناك شكل ثان؛ ينتمي بدوره للحكاية الخرافية (أو العجيبة)؛ يُسْنَدُ فيه دور البطولة لشابّ مُتَحَرٍّ، يكون بصحبة أخته أو أمه، في بداية الحكاية، ويكشف مسار الأحداث وتحوّلاتها عن انتقال المرأة (الأخت أو الأم) من معسكر الظّهير للبطل إلى معسكر المعتدي. نكون حينئذ أمام امرأة تبدو في البداية ضحيّة لوضع تصوره المتواليات الأولى في الحكاية؛ ثم تُصبح معتدية تُعَرّض حياة البطل للخطر في المتواليات الأخيرة من الحكاية، فهي لا تلعب دور البطولة، لكنها تكون في البداية ظهيرا للبطل الذكر (الذي يكون عادة مَحْرَمًا) بفعل صلة القرابة، ثم تنفصل عنه لتلتحق بالمعتدي، وتبني مع هذا الأخير صلة قرابة جديدة (زواج)، وتتسبب في أضرار بليغة للبطل، ويتم القضاء عليها في النهاية باعتبارها معتديا. تقابلها روايات أخرى

لحكايات تتعلق بامرأة من وسط متوحّش ومعادي للبشر تنتقل أثناء سير الأحداث إلى المعسكر المقابل لتصبح ظهيرا للبطل (ذكر بشري) وتساهم في القضاء على والدتها المتوحشة. يصور هذا الشكل صراعا بين العالمين المعلوم (البشري) والمجهول (المتوحّش). تنتقل فيه المرأة من العالم الأول نحو العالم الثاني. ويكون العكس فتنتقل فيه البطلة من عالم الوحوش إلى عالم البشر. وفي الشكلين الفرعيين من الحكايات، تصبح المرأة في نهاية القصّة معادية لأهلها (سواء كانوا بشرا أو وحوشا).

3) الشكل الثالث:

أمّا الشكل الثالث فيتعلق الأمر بالحكايات التي تصور الواقع الاجتماعي والنفسي، وتتّبع خطاطة مختلفة كثيرا عن خطاطة فلاديمير بروب؛ فإذا ما أُخْضِعَتْ للتحليل وفقها، وجدناها تقتصر على تحقيق عدد محدود جدّا من الوظائف، وتكاد تخلو من عنصر العجيب المتوفر بكثرة في الشكل السابق، وتعتمد البطولة فيها على القدرات البشريّة المحضة، التي لا تسندها القوى الأخرى (قوى العالم الآخر). أما العالم الآخر (العالم المجهول، الميتافيزيقي) فيختفي تماما من مسرح الأحداث ويكون الصراع بين القوى البشريّة؛ أو بالأحرى بين الذكورة والأنوثة.

4) الراوية:

تروي الشكلين السرديين؛ الأول والثاني، المرأة، ليلا، أمام جمع من الأطفال الموجودين في محيط الأسرة، ويكون هناك حضور للبالغين في محيط دائرة الحكي التي تتصدرها المرأة الراوية، يكون هؤلاء البالغين عادة من النساء وإن كانوا من الرجال فهم بعيدون نسبيا عن دائرة الحكي، ويتظاهرون بعدم الاهتمام بما يُرْوى. تُحْضَرُ روايتُها نهارًا، ويُعتَقَدُ أنّ من يرويها في وضح النهار يتعرض لمرض قد يصيبه هو نفسَه أو أولاده، وقد يُشار إلى نوع المرض، ويتمثل عادة في فقدان الشعر (الصلع) أو بعض الأمراض الأخرى. أما الشكل الثالث فيروى عادة مساء من طرف المرأة لتتلقاه نسوة في مختلف الأعمار، ولا يَحْضُرُ الرجال عادة للاستماع لمثل هذه الحكايات.

5) خطوات الدراسة:

سوف نتّبع في دراستنا لهذه المدوّنة المشكّلة من حوالي سبع روايات منهجا يعمل في البداية على بيان الخصائص العامة للحكاية والمتعلقة بطبيعة دور المرأة فيها، ونوعية انخراطها في مسار الصراع القصصي، ووسمها بالانتماء إلى الطبيعة أو الثقافة، ودلالتها على نوعية القيم الأسرية التي يكشف عنها موقفها، ثمّ تفكيك الوحدات الشّكليّة المكوّنة لكلّ مسار سرديّ في كلّ رواية على حدة، ثمّ المقارنة بين مجموع الرّوايات وبيان ما هو مشترك وما هو مختلف بينها. ننتقل بعدئذ إلى دراسة طريقة تشكّل مضامينها ونظام المعنى فيها جميعا، لنصل في النّهاية إلى بعض التّحديدات المتعلّقة بسياقاتها الثقافيّة والتّداوليّة والنّفسية والاجتماعيّة، وذلك من خلال الاقتراب من بعدها الأنثروبولوجي باعتبارها نصّا ثقافيًا متجانسا يجسّد مرحلة من مراحل تطوّر الإنسان في المجتمع المغاربيّ، وهي مرحلة مازالت قيمها مؤثّرة في حياة أفراده إلى اليوم.

الدور الذي تلعبه المرأة
وطبيعة الصراع الذي تصوره الحكاية

1) في الشكل الأول:

ويمكننا هنا تسمية الشّخصيّة المقصودة في بحثنا بناء على هذا التّقسيم الضحيّة، بـ«البطلة-الضّحيّة»؛ وتكون عادة فتاة غِرّةً في بداية الحكاية وامرأة ناضجة في نهايتها. تتميّز بكونها لاتكون هي المبادرة بالفعل القصصيّ المرويّ في الحكاية والمقرّرة له كما هو الشّأن بالنّسبة للنّمط الأوّل من الحكايات الخرافيّة الذي يشير إليه «فلاديمير بروب» ويجعله الهدف الأساسي في دراسته للحكاية الخرافيّة الرّوسيّة، بل تكون غرضا لاعتداءات متكرّرة وعمليّات إيذاء متواصلة، وتنجو في كلّ مرّة بفعل قدراتها المعنويّة العالية على التّحمّل والصّبر، ومساعدة الطّبيعة والحيوان لها، وتدخّل الكائنات الخارقة لمساعدتها. تتعرّض في مسار الحكاية لتجربة قاسية تتمثّل في نفيها واضطهادها وضياعها ومسخها وتعذيبها واغتصابها وتقطيع أطرافها وتشويه

جمالها وسمعتها، لكن يتمّ إنقاذها أو إنقاذ خلفها وتحسين صورتها ومصيرها فتتجلّى في نهاية الحكاية في أبهى صورة لتصنع النّهاية السّعيدة للحكاية المرويّة. تكون في المتواليات الوظيفية الأولى موسومة بالطبيعة، وتوسم في نهاية الحكاية بالثقافة؛ إذ تُدْمَجُ في التنظيم الاجتماعي وتصبح أما راعية للأطفال وزوجة مثاليّة.

2) في الشكل الثاني:

في هذا الشكل تظلّ المرأة تلعب دورا رئيسيا لكنه ليس دور البطولة الذي يُسْنَدُ عادة للأخ أو الإبن، فتكون ظهيرا له في بداية الحكاية، منتمية لعالمه البشري، لتنقلب عليه بصفة تدريجية، عبر مراجعة لعلاقتها به، وتَنْظَمُّ لخصمه، وتصبح ظهيرا للبطل الضديد (المعتدي)، ولتنتقل من الثقافة إلى الطبيعة ومن السلوك الأخلاقي إلى السلوك الغريزي. وقد يكون المسار عكسيّا، فترتبط المرأة بشخصية رئيسية تنتمي لعالم الوحوش (الطبيعة)؛ كأن تكون أمها أو أبوها، ثم تعبر إلى عالم البشر، لتنحاز إليه، وتعادي عالمها المتوحش وتساهم في القضاء على أصولها (والدها أو والدتها) في نهاية القصة، ويكون انتقالها من الطبيعة إلى الثقافة، وتندمج في النظام الاجتماعي، فتنجب الأطفال، لتصبح أما مثاليّة.

3.2. في الشكل الثالث:

تقوم المرأة في هذا الشكل بدور البطولة، غير أنها بطولة من نوع خاصّ، فيقع عليها التبئير، وتبدو ذات ذكاء وحيلة؛ لكنها تلعب دور معتد من منظور القيم الاجتماعية السائدة. تغوي الرجال وتستدرجهم عن طريق استثارتها لغرائزهم، فيرتبط بها الرجل، ويسعى لدمجها في النظام الاجتماعي، غير أنها سرعان ما تتمادى في مسارها المعادي لقيم النظام الاجتماعي، وتنتقم من الرجل الذي يمثل هذا النظام، فتعدمه أو تمارس على أهله عنفا أو تتخلّى عنه، فينفصل عنها.

المسار السردي

نفترض أن يتحقق تطور المسار السردي في جميع هذه الروايات وفق الصنف الوظائفي المركب من خمسة مراحل:

- وضعية مستقرة نسبيا.
- تدخّل قُوى معادية تتسبب في اضطراب ينتج عنه فقدان للتوازن.
- تدخل قوى مساندة للبطل من أجل إعادة التوازن.
- نجاح التدخّل من أجل استرجاع التوازن.
- وضعية مستقرة نهائيا. وهي المراحل التي حددها دارسو البنية القصصة والتي تتجسد في البناء الأدنى لكل قصة.

سوف نحاول أن نرصد كيفية تحقيق هذه المراحل في كلّ حكاية من هذه الحكايات، ومدى هذا التحقّق، من خلال الجدول الآتي الذي يلخص الأفعال والمواقف والحالات:

الشكل	الحكاية	1	2	3	4	5
I	1	فتاة جميلة تعيش حياة مستقرة بين أهلها، تلقى عناية خاصة من أمها.	-تُبَلَّغُ بأنها سَتُجْبَرُ على زواج المحارم. - تهرب بصحبة خادم. -يعاقبها أخوها فيشوّهها ويقطع يديها بتواطئ مع عجوز شريرة. -تتزوج ولد السلطان في بلاد بعيدة. تغار منها زوجتي ولدي السلطان السابقتين، فتعيّرانها. -يتدخل الجنّ فتعيدها إلى هيأتها ويزينانها. -تغار منها الضرتان فتدبران خدعة لاستبعادها. -تتحول إلى حجر ملح مرمي في بئر.	-يسمع فلاح شكواها. -يخبر السلطان فيسعى لإنقاذها.	تعود إلى هيأتها البشرية ويستبعد الخطر الذي يتهدّدها.	تعيش مع زوجها حياة هانئة

الشكل	الحكاية	1	2	3	4	5
	2	فتاة جميلة تعيش حياة مستقرة بين أهلها.	-تُبَلَّغُ بأنها سَتُجْبَرُ على زواج المحارم. - تهرب بصحبة أخيها الأصغر. -يتحول أخوها إلى هيئة حيوانية، تتكفل بحمايته. -تتزوج بسلطان بلاد بعيدة. تغارمنها زوجاته فيرمين بها في قاع البئر، حيث يتخذ ثعبان من حجرها مقاما. وتلد ولدا. -يقرر ولد السلطان ذبح أخيها المتحول في هيئة حيوانية.	-يستمع السلطان إلى شكواها فيسعى إلى إنقاذها.	يتم إنقاذها واستخراجها من قاع البئر بمعية ولدها، ويتم القضاء على الضرّات الحقودات.	تعيش حياة هانئة وقد أصبحت أما لابن السلطان..
II	3	أحمد بن السلطان شابٌ مُدلَّل من والدته، يعيش وضعية مستقرة تعوّد عليها.	-تتصل به عجوز مؤذية، تنبهه إلى ضرورة الخروج وخوض مغامرة خطرة. -يذهب للبحث عن فتاة تنتمي للعالم الآخر (بنت غولة). -يتعرض لخطر الالتهام من الغولة والدة الفتاة. -يهرب من بيت الغولة بمعية ابنتها، وتتعقبهما الغولة الأمّ. -يقع ضحية لخطئه في اتباع تعليمات الغولة. يرتكب المحضور ويتم اختطافه من طرف صقر. -يتخذ هيئة طائر. -تتخذ الفتاة هيئة خادمة.	-يتلقى مساعدة من الفتاة، وينجو من خطر الإلتهام. -يتم استبعاد الخطر والقضاء على الغولة. -يتدخل أبوه السلطان في النهاية لإنقاذه	يعود أحمد ولد السلطان بمعية لونجة إلى بيت السلطان ويتحولان إلى هيأتهما الطبيعية (البشرية).	يقيم السلطان الأفراح ويسعد بزواج ولده من لونجة بنت الغولة التي تحولت إلى كائن بشري.
	4	يلجأ ولد يتيم مع أخته ليعيشا في الغابة حياة مستقرة نسبيا بصحبة الحيوانات	-يتعرض الولد للخطر، بسبب وجود غول يرتاد الغابة. - تتخذ الأخت من الغول عشيقا. -تدبّر الأخت مكيدة للقضاء على أخيها بتواطئ مع الغول. -يوشك الولد على الهلاك في معركته مع الغول، وبسبب غياب أصدقائه الحيوانات. -يوشك الشابّ على الهلاك بفعل السم الذي وضعته له أخته في مرقده.	-تتدخل الحيوانات صديقة الشاب لتنقذه وهو يصارع الغول، ولما أشرف على الموت بفعل سريان السم في جسده.	يتم استبعاد الخطر بالقضاء على الغول وعلى الأخت الخائنة	يعيش الشاب حياة هانئة بصحبة أصدقائه من الحيوانات.
III	5	تعيش أسرة حياة عادية مستقرة نسبيا	-توفي الأب، ولم تصرح الأم بمبلغ الثروة الحقيقي، وادّعت أنه ترك الشيء القليل. -كانت الأم تقسو على كنّاتها. -صدرت عن الأم سلوكات لا تليق بوضعها كأم لأبناء كبار متزوجين، أصبحت تبدو في مظهر غيروقور، تتصابى، تبدي رغبتها في إعادة الزواج من جديد.	-دبّر الإخوة حيلة لمعرفة نوايا الأم، فادّعوا بأنهم يريدون تحقيق رغبتها في الزواج من جديد	انكشفت نوايا الأم القاسية والمتصابية، ووجدت نفسها ضحية أوهامها. -تم الانتقام منها وعقابها	عاش الأبناء وزوجاتهم حياة هانئة.
	6	كانت هناك فتاة فقيرة، تشتغل رقّاصة. تعيش حياة مستقرة نسبيا	-سعى رجل غنيّ إلى إنقاذها من حياة الفقر وممارسة الرقص، تزوجها، وأخضعها للقيم الأسرية المتعارف عليها في المجتمع.	-لم تصبر على ممارسة الرقص كما كانت من قبل، وأصبحت تفعل ذلك خفية. -اكتشف تمرّدها على الحياة الجديدة التي أصبحت تعيشها.	قام بتطليقها، واستبعادها من حياته بفعل خضوعها لنزواتها.	عادت الفتاة لحياتها المتحرّرة من قيود قيم المجتمع.

الشكل	الحكاية	1	2	3	4	5
	7	كانت هناك امرأة لعوب سليطة اللسان، عنيفة تتحدّى كلّ من يعترض طريقها، وتحصل منه على ما تريد عن طريق الحيلة والكلام الجريء.	-تعترض طريق شاب وتغريه بالزواج منها، لكنها تتعامل بفضاضة مع محيطه الأسري وجيرانه. يتم تطليقها. - تتحايل على القاضي وتحصل على حكم طلاق لصالحها دون أن تمكنه ممّا كان ينتظر منها من رشوة وتستهزئ به. -تتحايل على شيخ وتغريه بالزواج منها، لكنها لا تمكنه من نفسها، وتسلبه ثيابه وتجعله ضحية لألاعيبها. -تتحايل على شيخ ورع، وتدعي معاونته، وتسلبه أثاث بيته. -تغري رجلا بالزواج منها؛ تتحايل لتتخلص من والديه وتستحوذ على ثروتهما.	-تستخدم ذكاءها وقدراتها اللغوية لتتغلب على خصومها.	تتغلّب على جميع الرجال الذين ترتبط بهم وتكشف عيوبهم	تنتصر على جميع من تحدّتهم من الرجال. وتواصل حياتها في انسجام مع ذاتها.

من خلال هذا الجدول يتبين لنا أن مسار شخصية المرأة الموسومة بالجمال الخارق، والتي تلعب دور البطولة في الحكايتين المنتميين للشكل الأول، يبدأ بحالة توازن هشّة تتعرّض للاختراق بفعل سلوك غريزي صادر من مَحْرَمٍ يريد إجبارها على الزواج منه. غير أنها تفلتُ من قبضة المعتدي، الذي قد يمارس عليها فعل تشويه (وهو هنا اَلْمَحْرَم)، وتغادر بيت أهلها لتلجأ إلى مملكة أخرى تتزوج فيها على ضرّات غيورات وحقودات، فتتعرض مرّة أخرى للاستبعاد القسري من المحيط الأسري والتشويه. ويأتي الاعتداء هنا تأكيدا للاعتداء الرئيسي وبيانا إضافيا للقدرات المعنوية والقيم المثالية التي تتمتع بها المرأة البطلة. تتدخل قوى خيرة، متمثلة في الزوج ولد السلطان لكي يعيد المرأة البطلة إلى هيأتها البشرية، ويتخذها زوجا وأما لخلفه، ويعود التوازن النهائي في حياة الشخصية الرئيسية. تظهر المرأة البطلة هنا خاضعة للقيم الأسرية في المجتمع الذكوري تتعرّض لاختبارات من أجل أن تتعلم كيف تكون زوجة وأما تقوم بوظيفتها في هذه الأسرة بصفة مثالية.

في الحكايتين المنتميتين للشكل الثاني؛ يقوم التوازن الأوليّ على علاقات توافقية بين البطل (الذكر) والطبيعة، ويرتبط بامرأة تكون له سندا في تقوية أواصر هذه العلاقة. سرعان ما تظهر قوى متوحّشة تنتمي للطبيعة أيضا تضرّ بهذه العلاقة، وتعرّضها للتهديد وتؤدي إلى اختراق حياة البطل والمرأة المرتبطة به والتي تلعب دور الظهير للبطل. في الحكاية الأولى يحدث تحول في حياة هذه المرأة فتتعلّق بالقوى المعتدية، وتتخلّى عن دور الظهير للبطل وتصبح ظهيرا للمعتدي، تقوم بتعويضها قوى من الطبيعة (حيوانات) خيرة، وتنحاز المرأة للقوى المعتدية بصفة نهائية، ويتم القضاء عليها من قِبَلِ البطل ومساعديه من الحيوانات الخيرة. في الحكاية الثانية تكون المرأة تابعة لقوى الطبيعة المعتدية، لكنها تنسج علاقة ودّية مع البطل الذكر الذي ينجذب نحوها ويخوض مغامرة الحصول عليها وافتكاكها من القوى الطبيعية المتوحشة، وتصبح ظهيرا له ويتزوجها في نهاية المسار السردي، وتساعده على دحر القوى الشريرة، فينجح في القضاء على هذه الأخيرة وبناء علاقة زوجية مع المرأة القادمة من عالم الوحوش (العالم الآخر).

أما الحكايات الثلاثة المنتمية للشكل الثالث، فهي تختلف تماما في مسارها السردي عمّا سبق من حكايات. تسلّط الضوء على المرأة، لكنها تقدمها على أنها متمردة على القيم الاجتماعية التي تمنح للرجل الأفضلية، فتستعمل ذكاءها وتنسج حيلها من أجل خرق القيم الاجتماعية السائدة، وتحقيق ذاتها من خلال مواهب تتمثل في الذكاء غير العادي واستعمال اللغة. تتخذ البطولة مفهوما مختلفا عن مفهومها في الشكلين السابقين؛ تصبح تبئيرا على شخصية رئيسية تتحدّى مجموعة من الشخصيات الممثلة للنظام الاجتماعي

وتنتصر عليها، يساعدها في ذلك جمالها وقدرتها على الإغواء واستخدام الأسماء والكلام؛ سواء الكلام المجازي الذي يحيل إلى أكثر من معنى واحد، أو الكلام المسكوت عنه في المجتمع بفعل الطابوهات.

يختلف المسار السردي في حكاية الشكل الأخير عن المسار السردي في الشكلين السابقين، في كونه لا يشير إلى اختلال في الوضعية الأوليّة، ولا إلى عودة توازن من وجهة نظر دور المرأة الرئيسية، بل تحافظ المرأة على توازنها من بداية الحكاية إلى نهايتها. تتعرض لمحاولة الإيذاء غير أنها تنجح في إفشالها، وتنتصر في الأخير. نستثني من هذا الحكاية الأولى التي تنتهي بعقاب قاس وعنيف، وتدهور لمصير المرأة-البطلة. أما الحكايتان الثانية والثالثة فتعرفان نفس الموقف عند بداية المسار السردي وفي نهايته، تتم المحافظة عليه لأنه يكشف عن صورة نمطيّة ثابتة للمرأة ونزوعها السلوكي.

نظام المعنى

1) تجسّد نظام المعنى:

يتجسّد نظام المعنى في حكايتي الشكل الأول من خلال تضادّات سرديّة وزمنيّة ومكانيّة. يتعلق التضادّ السردي بمسارين موضوعاتيّين؛ أحدهما تتكفّل به البطلة الضحية، بينما تتكفل القوى المناوئة، والمتمثلة في أسرة المنشأ وأسرة الزوج (الضرّات) بالمسار الموضوعاتي الضديد. ويمكن بيان علاقة التضادّ هذه من خلال الترسيمة الآتية:

- فتاة عزباء يرغمها أخوها على الزواج منه، فتهرب من بيت أهلها لتقصد مملكة أخرى تتزوج فيها و تنجب
- أهل يتخلون عن الفتاة، ومرافق يسيء لها، وزوجات ضرّات لها يكيدون لها، يتم تشويهها واستبعادها

ويتوزع زمن إنجاز الفعل السردي بين ثلاثة أزمنة هي: الماقبل والأثناء والما بعد. تمثل الوضعية الافتتاحية الدالة على التوازن المؤقّت الزمن الأول، ويمثل إنجاز الأفعال السردية والمتمثلة في التحولات الجارية في المسار السردي الزمن الثاني، بينما يتجسد الزمن الثالث في الموقف الختامي الذي عبر عن التوازن النهائي. وهو مسار خطّيّ يجعل من فقدان التوازن منطلقا للأداء السردي وإحداث التوازن النهائي غاية:

الماقبل ـــــ الأثناء ←ـــــ المابعد

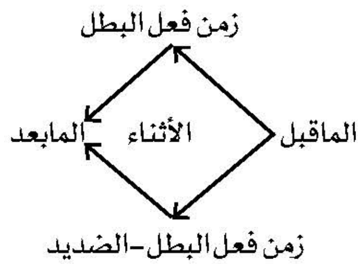
يتمفصل المكان الذي تجري فيه الأحداث إلى مكان تتدهور فيه وضعية البطلة ويتمثل في مسكن المنشأ والطريق وبعض المواقع المائية والعالم الآخر، بينما تتحسن وضعيّة البطلة في بيت ولد السلطان وبعض المواقع المائية. نشير هنا إلى أن المواقع المائية تكون مزدوجة الدلالة، فهي أحيانا موضعا لتدهور وضعية البطلة وأحيانا أخرى موضعا لتحسن وضعيتها، ويعود ذلك إلى اقتران هذه المواقع بظلمة الليل أو بنور النهار. فالأماكن المائية ترتبط بتدهور مصير الشخصية ليلا بينما تكون موقعا لتحسين المصير في النهار.

في حكايتي الشكل الثاني يتجسد التضادّ في المسار السردي بين صيرورتين؛ تتمثل الصيرورة الأولى في مُنْجَزِ شخصية البطل ومن يكون ظهيرا له في تحقيق ذاته وتجاوز النقص الذي يعانيه، وخوض مغامرة البحث عن تحسين للوضعية المشتركة، والحصول على ما يرغب فيه البطل. أما الصيرورة الثانية فهي تتمثل في اشتراك الظهير مع البطل في معاناة لنقص ما أو لفقدان التوازن، ثم التحول إلى معسكر الخصم والسعي إلى إيذاء الأهل سواء كانوا بشرا أو وحوشا، بعدما تظهر احتياجات جديدة ومعاناة لاختلال في التوازن عند شخصية الظهير خاصّة به مختلفة عن تلك التي يعيشها البطل:

- بطل باحث تسنده شخصية امرأة (محرَم)، يعيش توازنا هشّا، يخوض مغامرة تحسين مصيره، يعقد تحالفات مع قوى خيرة تنتمي للطبيعة، يحصل على ما يريد، يسترد توازنه نهائيا ويقضي على خصمه.
- مساعد للبطل أو للمعتدي يسنده ويعيش في عالمه، يعيش توازنا هشا، تنشأ عنده احتياجات مختلفة عن احتياجات من كان

ظهيرا لـه أو منتميا لـه. يسـعى إلى التحالف مع خصم البطـل أو البطل نفسـه، يصطدم بالبطل أو بالمعتدي، ويفشـل إن كان قد تحول إلى معتدي، وينجـح إن كان قد تحـول إلى صف البطل.

ينقسـم زمـن السـرد إلى المراحـل الثـلاث المتمثلـة في: الماقبـل- الأثنـاء- المابعـد. يتوحـد مسـعى البطـل وظهـيره في المرحلة الأولى، بينما تحدث التحولات في المرحلة الثانيـة وتدفـع إلى أن يتخـذ كل من البطـل والمعتدي (أو البطل الضديـد) وظهيره مسـارا زمنيا مختلفـا وموازيا للآخـر. فيصبح ظهـير البطل خصمـا له، منحـازا للقوى المعتديـة، وتتحول بنـت الغولة إلى ظهـير للبطل وخصما لأصولهـا. في المرحلة الثالثة ينجح البطـل ومن ينحاز إليه في القضـاء علـى المعتدي وسـدّ النقـص، ويهلك خصم البطل ومن ينحاز إليه. يتّسـم الزمن السـردي بالخطية؛ يكـون في البدايـة موحدا ثم يتفـرع إلى زمنـين متوازيين؛ زمـن فعل البطـل وزمـن فعل الخصـوم. يداول السـرد بين الزمنـين إلى أن يصل إلى نقطة النهايـة، حيث يتوحد الزمنـين في نقطة انتصـار البطل علـى خصومه.



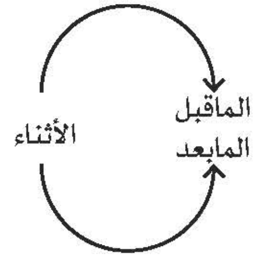
تتـوزع الأمكنـة الـتي تجري فيهـا الأحـداث بـين أمكنـة مغلقـة وأمكنـة مفتوحـة. في الحكايـة الأولى؛ بـين غرفـة البطـل والعالـم الآخـر، وفي الثانيـة بـين كـوخ اليتيمـين والغابـة.

في حكايـات الشـكل الثالـث يـأتي المسـار السـردي للأحـداث على شـكل مواجهـات بـين المرأة-البطلة ومن يعـارض طريقهـا من رجـال، وهـي بمثابـة اختبـارات يتعرّض لها شـباب وشـيوخ، يتم تكرارها بنفس الطريقة تقريبـا. فهـو بناء حـدثي تراكـميّ، لا تخضـع العلاقة بين وحـدات الأصنـاف الوظائفية فيـه إلى السـببية، كما هو الحـال في حكايـات الشـكلين السـابقين، بل يكـون بناء الأحـداث تراكميـا؛ فنحصل علـى مجموعة اختبـارات، تمثل أحداثا وبرامج سـرديّة مسـتقلة عـن بعضها حدثيا ولا يربـط بينهـا سـوى شـخصية المرأة-البطلـة، ولـكل اختبـار شـخصياته الخاصـة. تطـرح المـرأة تحدّيـا على الرجـل، فيقبـل قواعـد اللعبـة، وتقـوم بخداعـه لتبتزّه وتأخـذ ممتلكاتـه، وتفضح عيوبه المسـكوت عنهـا. يبدأ المسـار بفعل الغواية ثـم الحصول على الـثروة عن طريق التحايـل والادّعـاء والاسـتعمال المراوغ للتسـميات ولغة المجـاز. تعتمد المواجهة على القدرات البشـرية مثل الذكاء والمراوغـة اللغويـة، ولا يظهـر أيّ أثر للعالـم الآخر. يمثل الانفصـال عن الـثروة والاتصال بها مدار الصـراع الدرامي في مجمـوع البرامج السـردية. يقـوم النظـام الموضوعاتي للمسـار السـردي على خطتين متواجهتـين كالآتي:

- امـرأة جريئة تتعـرض للرجال لتتحدّاهـم وتغويهم وتعدهم بالـزواج الموفـق وتلبية رغباتهـم المكبوتة. تنجـح في ذلك وتسـلبهم ممتلكاتهم.
- شباب وشـيوخ يقعون في حبائل امرأة لعوب تغريهم بعروضها، فينسـاقون وراء وعودها الكاذبة وتجرّدهم ممـا يملكون وتتعامـل بعنف مع أهلهـم ومحيطهم الاجتماعي.

يجـدر بنا بخصـوص بيان طبيعة المسـار السـردي في هـذه الحكايـات الرجـوع إلى دراسـة كمال عبـدو الذي جمع هـذا الصنـف مـن الحكايات مـن الميـدان، وقدم تحليـلا لها سـنعود فيمـا بعـد إلى بعـض اسـتنتاجاته بخصـوص دلالتهـا الأنثروبولوجيـة. يقول بهـذا الصدد: «في محتـوى الخطاب، تعتمد هـذه القطيعة على حضور متضخّـم للأنثى، وبـروز لدورها، وتسـليط للضوء عليها. في حكايـات المدوّنة السـبع تتصدّر المـرأة الموقف وتلعب الأدوار الأساسـية. في ثـلاث منهـا هي البطلـة، جامعة لـلأدوار، ومخالفـة بذلـك لخطاطـة فلاديمـير بـروب في توزّعهـا علـى حقـول الفعـل؛ فهـي في نفـس الوقت البطـل والمرسِـل والمعتدِي معًـا. إنّها الوضعيـة في حكاية «عيشـة أم الزبايل» و«ملهاط» و«عقـاب الأمّ»، حيث الشـخصية المركزية الأنثويّة، تقوم هي نفسـها بالتحرّي (البحـث عـن السـلطة) لفائدتهـا، مُنَاهِضَةً لـكل مَنْ يُعَرْقِـلُ تحقيقَ مشـروعها»[5].

يـأتي الزمـن خطيـا يصـل بـين الماقبـل والأثناء والمابعـد. تتفق مرحلتـا الماقبل والمابعـد، وتأتي مرحلة التحول لتكشـف عـن محاولة فاشـلة في إخضـاع المرأة لإرادة الرجـل التي تدعمهـا الأعـراف الاجتماعية. ينتهي زمـن الحكاية الأولى بمعاملة عنيفـة وتدهور لمصير المرأة-البطلـة، بينما تنتـمي الحكايتـان الثانيـة والثالثة بزمن دائـري يعيدنا لنقطـة الانطلاق:



أمـا بالنسـبة لتـوزع الأماكـن في حكايـات الشـكل الثالـث، نجدها تميّز بـين البيت العائلي (بيـت الزوجية) مـن جهـة والأماكـن العامـة مثـل الطريـق والمحكمـة والحمـام من جهة أخـرى. يتمّ إدراك النقـص في الموضع الأول المغلـق، وتخـوض المرأة-البطلـة مغامرتهـا لسـدّ النقـص وتحسـين مصيرهـا في الموضـع الثـاني، ويحدث الصـراع بـين الطرفـين الخصمين في هـذا الأخـير. بعد نجاح المـرأة البطلـة في المحافظة على وضعيتها السـابقة تتـم العودة إلى المكان المنفتح، تسـتثنى مـن ذلك الحكاية الأولى الـتي تنتهـي بانتصـار الذكـر الخاضـع للعـرف الاجتماعـي وهزيمـة المـرأة المتمرّدة.

2) الدلالة الأنثروبولوجية:

في القـراءة الأنثروبولوجيـة لحكايـتي الشـكل الأول، يتضـح بصفة جلية دلالتهمـا على انتقـال المرأة-البطلة مـن نظام أسـري أمـوسي (ماترياركـي) إلى نظام أسـري أبـوسي (بطرياركي). فالتركـيز على اعتبـار زواج المحارم خطـر يتهـدّد كيـان الأسـرة، ينـدرج في طبيعـة النظام الأبـوسي، وانتقـال الزوجـة إلى فضـاء الـزوج، وكذلـك التأكيـد علـى أن الـزوج في البـلاد البعيدة هو سـلطان، ودوره في التدخـل مـن أجـل إنصـاف الزوجـة الطارئـة ومعاقبة الأزواج السـابقين، دليل على سـلطة الزوج على بقيـة أفراد الأسـرة، والـتي تميزهـذا النظـام. إضافة إلى أن المرأة-البطلة-الزوجـة تُقَـدَّمُ في نهاية الحكايتين على أنهـا وُهبت بمولود ذكر من السـلطان، يؤكـد وظيفتها في المجتمع الأبـوسي الذي يتمثـل في الإنجاب وتوفـير الغذاء للأبنـاء، وتـأتي الإشـارة إلى جنـس المولود (ذكـر) لتؤكد هذا الانحيـاز للذكـورة الذي تقـوم عليه طبيعـة النظام الأبـوسي. كما تحتفـي الحكايتـان بـدور المرأة-الزوجة في إبـراز أنوثتهـا أمام الـزوج الذكـر، ويرمز الشـعر الطويل والزينـة الـتي تتخذهـا بصفة واضحـة لهـذه الوظيفة. كمـا تتوقّف الحكايتـان عند وظيفـة العنايـة بالأعمال المنزليـة وإتقانها باعتبارها من المواصفـات المميزة للزوجة في النظام الأسـري الذكوري. يأتي اختيـار الحكايتان للأخ الأصغـر (ح2) والخادم (ح1) للهرب بمعية المرأة-البطلة المهـدّدة بالخضوع للنظـام الأموسي السـابق، باعتبارهما شـخصيتين غير مندمجتين في هذا النظام الأسـري، وهما المؤهلـين أكثر مـن غيرهمـا للالتحـاق بالنظـام الجديد الذي تبشـر به الحكاية. فـالأخ الصغير مـازال في مرحلة السـلوك الغريزي، لم ينـدمـج في النظام الثقافي الأسـري السـائد، وهـو الأمـوسي، يدل ذلـك إقدامه على شـرب الماء المسـحور دون التفكـير في العاقبـة، مخالفا نصيحة الأخت التي جـاءت في الحكاية كمبشّـرة بالنظام الأبوسي الجديد. بينمـا لا تندرج الخادم في علاقـات الزواج المميزة للنظام الأسـري القديم.

تشترك حكايتا الشـكل الثاني في تقديم النظام الأسري الأبوسي على أنه النظام المثالي؛ فتبشّـر بـه. تركز الحكاية الأولى (رقـم 3) علـى انتقال الزوجة إلى بيـت زوجها، كما تؤكد سـلطة الزوج بوصفه «ولد السـلطان»، إلى جانب ما قام بـه من دور في خـوض المغامرة في العالـم الآخر من أجل الحصـول على زوجة خاضعة لسـلطته بعد انحيازها لعالمـه وتمردهـا علـى عالمهـا السـابق (عالـم الوحوش الخرافية). مـع التأكيد علـى كونها آيـة في الجمال الذي لـم تكـن تبديه سـوى لزوجها. وقـد اطلع عليـه حموها عن طريـق الصدفـة وبإيعاز مـن الخادم. وكان سـببا في موافقته علـى زواج ابنه مـن لونجة. أما الحكايـة الثانية (ح4)؛ فهي لا تقدم النظام الأبـوسي بقدر ما تبرز نواقص النظـام الأموسي، وهـو من الـدلالات المنبثقـة عن مثل هـذه الحكايات المبشـرة بالنظـام الأبـوسي فتركز بصفة

واضحة علـى النظـام الأمـوسي لتبين فشـله في تنظيم المجتمـع وأثره الـكارثي على حياة شـخصية بطل الحكاية (وهومن جنس البشـر) وقوى الطبيعة الخـيرة. لقد جاء الغـول من عالم الآخـر ليرتبط بعلاقة جنسـية مع أخت البطـل في موضع إقامتها، وهي سـمة من سـمات النظام الأمـوسي الـذي جـاء في الحكاية مصدرا للخطـر الذي هدد حيـاة البطـل وأصدقائه مـن قوى الطبيعـة الخيرة (حيوانـات الغابـة). لهذه الحكايـة ميزة أنها تقـدم المرأة (الشخصية الرئيسـية) كعنصر خاضع للنظام الأموسي السـائد عند الأغـوال، وهو موقف مناقـض لموقف المرأة كشـخصية رئيسـية في (ح3)، حيث تغادر الفتاة موضع إقامتهـا (عالم الأغـوال) إلى موضع إقامـة زوجها (عالم البشـر)، وتسـاهم في القضاء علـى رمـوز الأول وتجديد الثاني وتخليصه مـن التهديدات.

في الشـكل الثالث تُـبْرِزُ الحكايات الخاضعة للدراسـة مسـألة القيم الأسـرية على أنهـا قيما اجتماعيـة مقيّدة للحرّيّـة الفرديّة للمـرأة؛ وتتّخـذ من موضـوع التناقض القائم بين الخضوع للقيم الأسـرية الأبوسية وقيمة حريّة المرأة الفرديّـة. تنحاز الحكايـة لحرّية المـرأة، حيث نجدها تكلل ما حققته المـرأة البطلة في مواجهتهـا للرجل بالنجاح في النهايـة. (باسـتثناء (ح5) التي تنتهي نهاية مأسـاوية بالنسـبة للمـرأة). وهـو أمـر يجعل مـن هـذه الحكايات اسـتثناء في مدونة الحكايات التي تـبرز دور المرأة في المجتمع الجزائـري. فهي تخرق المعايـير الاجتماعية السـائدة، وتُبرز إلى السـطح ما هو مسـكوت عنـه ومكبوت.

يشـير كمال عبـدو إلى أن هذه النماذج مـن الحكايات تقـوم علـى مـا لاحظـه مـن قطيعـة مـع الخطـاب الاجتماعي السـائد بخصـوص وضعية المـرأة في المجتمع الجزائـري؛ وهـي قطيعة تسـتند إلى موقفين أساسـيين هما: «الاخـتراق، التمرد». يسـتند العنصـر الأخير على شـكلين مـن التمـرد؛ تمرد بخصـوص الحياة الجنسـية للمـرأة وتمـرد يتعلـق بحياتهـا الاقتصاديـة. يقـول في اسـتنتاجاته حـول الاخـتراق الـذي تكشـف عنـه هذه الحكايـات: «إنّ هذا الاخـتراق للعنصر الأنثـوي للفضاء الذكـوري في العالـم الداخلي للخطاب، يمثّـل في حدّ ذاته قطيعة بالنسـبة لمـا يفرضـه المجتمـع. إنّ حضورها في الفضاء الاجتماعـي يمثّل خَرْقًا لما يفرضـه هذا المجتمع. بحضورهـا وحـده في الفضـاء الاجتماعي، امـرأة الحكاية تخـرق الأعـراف الاجتماعيّـة، وهـي بذلك تمثّـل تهديدا للنظـام. فحضورُها ابتـداء من الوضعيـة الافتتاحيّة، في فضاء يُعَدُّ خـارج الفضاء الذي عليهـا أن تبقى في حدوده، وهـو الفضاء المنزلي والمغلَـق، يتطلّب خَرْقًا. لقـد تمّ تجاوز الحدود التي تَرْسُـمُ المجـالَ الممنوع عليها. هـذا الاختراق هـو اعتداء صارخ على الضوابـط الاجتماعيّة والأخلاقيّة، ويُنظـر إليـه على أنّـه دون جـدوى. إنّه يتعلـق في الواقع بمحضور راسـخ في الأذهان إلى درجة كبـيرة بحيث يؤثّر في الصـيرورة النظمية للسـرد، ويجعل التحقيق السـيميائي لوظيفـة «اعتـداء» بدون جـدوى. وهو دليل إضـافيّ، إن لـزم الأمر، علـى تحديد ما هـو نظمي في السـرد من طرف العلاقـات الاسـتبدالية لمـا هو خـارج السـرد، وكذلك انـدراج وضعية السـرد في نسـيج تواصلي أكـثر تعقيدا من كونـه عملية تركيـب سَـنَن وفكّه. فالخـرق، طبعا، موجـود من قبـل في ذهـن السـاردة وجمهورهـا، منذ أن أصبح الكشـف والبوح يميزان شـخصية الأنـثى»[6]. يثير الباحث هنا مسـألة علاقـة الحكي بالمحيـط الذي يروي ويسـتقبل هذه النماذج من الحكايات. لفهمهـا لا بدّ من المراوحـة بين النظـام السـيميائي للخطـاب وتداوله من طرف باثّيه ومسـتقبليه، ونذكر هنا بما قلناه في مسـتهل هذه الدراسـة حول رواية عذا الشـكل الحـكائي من كونه يخـص النسـاء رواة ومتلقـين، ولا يُروى عـادة في محضر الرجال. يشـرح ذلـك نفس الباحـث فيقول:

«هـذا التمرّد والانقلاب علـى الضوابط الاجتماعيّـة غـير مقصوريـن فقـط علـى العالـم الخيـالي واللاواقعـي للتخييـل. في الواقـع، همـا متجـذّران في الواقـع، في نفس اللحظـة الـتي تنشـأ فيهـا وضعيـة السـرد. وهـو أمـر، في الواقـع، يجـب ألاّ يدهشـنا، فنحـن نعلـم أنّ فعـل السـرد مُكـوّن أولا وقبـل كلّ شيء مـن عناصـر (مـكان، زمـن، جمهـور، صيـغ طقوسـية...) مـن خـارج السـرد، سـابقة علـى وضـع الخطـاب. فالمـرأة الراويـة مـا أن تشـرع في الحديـث حتّى تقلـب نظـام المواضعـات الاجتماعيّـة؛ أولا وقبـل كل شيء لكونهـا تتحـدّث، وتُسـمع صوتهـا للآخـر. فصـوت المـرأة في المجتمـع التقليـدي المغـاربي الإسـلامي



2

يُعتبر منمجا في مناطق الجسد المُثيرة لغريزة الذكر، والتي لا بدّ من إخفائها. ثمّ إنّ الصوت بطبيعته، حسب تزومتور: «بعمقه الفضائي، ينأى عن الخضوع للنظام، من الطبيعي أن يثير الفضيحة». إنّ ظروف إقامة الزمكان السردي الذي له مؤشّراته الطقوسيّة ودلالاته الأنثروبولوجية، تمثّل بنيويا فضاء انقلاب شامل لتوزيع الأدوار الاجتماعي كما وضع سَنَنَهُ النظام الذكوري، في نفس الوقت هي إعادة تحديد للفضاء، للوظائف، وللمراتبيّة.

ستبيّن الخطاطة الآتية كيف أنّ المرأة التي تمّ تشييئها، اختزال وجودها إلى ظلّ مُطيع لصالح رفاهية ومسرّة الرجل، تمكّنت من استعادة تملّك الفضاء المنزلي، الذي حبسها فيه المجتمع المحلّي، من خلال إصباغ الطابع الطقوسي على كلامها، لتتّخذ مكانها المركزي والمحوري، ليس فقط كَمُتَحَكِّمَة في الكلام، لكن أيضا كمراقبة لحضور الرجل، الذي أصبح أعزلا أمام الكلمة النسوية، عاجزا أمام قدرتها على التعالي على الواقع وولوج عالم العجيب والمجهول»[7].

حكايات تنتمي للشكل الأول

1) دلالّة[8]:

حَاجِيتَك[9].. عْلَى وَاحَدْ الْمْرَا لها ولدان وبنت، هذه البنت زينة[10]، سبحان من خلقها! منذ أن ولدت وهي عزيزة على أمها، حتى أنها كانت لا تسمح لها بالخروج مع البنات، وكانت لِدَّاتُهَا إذا أردن أن يذهبن إلى الوادي للعوم يترجّين الأمّ أن تسمح لدلالّة بالذهاب معهن، غير أنها كانت تمتنع عن الموافقة!.. ذات يوم قالت البنت لأمها: «لماذا لا تسمحي لي بالخروج مع البنات إلى الوادي لكي أغتسل؟! أريد أن أذهب هذه المرّة..». سمحت لها ذلك اليوم بمرافقة صاحباتها إلى الوادي.

هذه دلالّة كان لها سالف طويل لا تملكه امرأة أخرى! عندما نزلت تغتسل في الوادي سقطت إحدى شعرات رأسها في الماء، فحملها نحو ساقية. مرّت مع سيل الساقية إلى أن وصلت عند الموضع الذي كان أخوها يورد فيه حصانه. عندما رأى أخوها الشعرة دفع بعصاه في الساقية وجعلها تلتوي عليها. جذبها إليه يتملاّها ويعجب من طولها وجمالها! حَلَفَ وعاهد نفسه على

أن يـتزوّج صاحبة الشـعرة حتى ولـو كانت دلالّـة أخته !. وكان العهـد يومئذ واعـرًا[11]، قال لأمّه اجمعـي كلّ البنات وأقيمي التويـزة[12]، ليخدمن معـك الصوف.

عندمـا جـاءت البنـات قـاس عليهـن جميعـا تلك الشـعرة، لـم يجدهـا علـى مقـاس شـعرهنّ، ولـم تبق

منهـن سـوى أختـه دلالّة !. فقاسـها عليهـا فجاءت على المقاس. حينها قصـد الطُّلْبَة[13]، يسـتفتيهم في قراره بالـزواج منها !. قالـوا له: هَذَا الـشَّيْء مَا هُو مْلِيـحْ.. هَذِه أُخْتُكْ !. قـال لهم: وَالْحَلْفْ[14] !. قالـوا له «أحْنَا مَا انْجَمْشْ نْقُولَـكْ تَدِّيهَـا !»[15]. «ذهـب إلى أمّه وقال لها: سـأتزوّج دلالّـة !. قالت أمـه: إنها أختـك !. قال لهـا: حْلَفْت !»[16]. بكـت الأم.. غـير أنـه صمّم علـى تنفيذ قراره. سـمعت الخادمـة، فخبّرتها؛ قالت لهـا: «أَخُوكْ بَاغِـي يَدِّيكْ»[17]. قالت لهـا: «اَسَـمْعِي.. وَكَّلَـتْ عْلِيـكْ مَا اَعْطِيتَـكْ مَنْ يَـدِّي.. وَكَّلْتَـكْ وْشَـرَّبْتَكْ.. كِي نَبْـدَا نَمَشْـطْ فِي رَاسِي.. أَخْطفِي اَلْمَشْـطَة وَاَنَـا نَلْحَقَكْ بَـاشْ نْهَرُبْ !»[18].

عندمـا حدّثـوا دلالّـة في الأمـر، تظاهـرت بالموافقة قالـت: »أتركوني لأمشـط رأسي !؟«. خطفـت الخادم المشـطة مـن يدهـا وجـرت. جـرت دلالّـة مـن ورائها متظاهـرة بمحاولة اللحاق بهـا لِتَفْتَكَّ المشـطة منها. لمّا اقتربت منهـا قالت لهـا: »إجْرِ..إجْـرِ..«. ذهبت الخادم ولـم تعد. أما دلالـة فوصلت عند صخـرة، طلعت فوقها وقالـت: »اَطْلَعِـي بِيَ يَا اَلْحَجْـرَة.. اَطْلَعِـي بِيَ.. خُويَا وَلْدْ أُمَّـا بْغَى يَاخُـذْنِي.. أَطْلَعِـي بِيَ.. أَطْلَعِـي!«[19]. بقدرة ربّي وجدت نفسـها بين السـماء والأرض!.

جـاءت أمُّهـا، ألحّـت عليهـا بـأن تـنزل: «يَـا دْلاَلَّة بْنَـتِي هَوْدِي عَنْـدِي نْشُـوفَكْ؟»[20]. قالت لهـا: «لاَ..لاَ.. مْنِينْ كُنْتِ أُمَّـا كُنْتْ بَنْتَـكْ.. وَمْنِينْ وَلِّيتِ عْجُـوزْتِي وَاَنَا كَنْتَـكْ.. لاَ..لاَ!»[21]. جاء أخوهـا؛ قال لها: «يَـا دْلاَلَّة ..يَا بَنْت أُمَّـا.. هَوِّدِي نْشُـوفَكْ؟..»[22]. قالـت: «مْنِينْ كُنْت خُويَـا.. كُنْت أُخْتَـكْ، وَمْنِـينْ وَلِّيـتْ حْلِيلِي وَأَنَـا عْيَالْ خُـوكْ لاَ..لاَ، لاَ..لاَ! ..»[23]. وجـاء والدهـا. قـال لها: «يَا دْلاَلَّـة بْنَـتِي؛ هَـوِّدِي لْعَنْـدِي نْشُـوفَكْ؟»[24]. قالت له: «مْنِـينْ كُنْت أَبًّا كُنْـت بَنْتَكْ.. وَمْنِـينْ وَلِّيـتْ حْمَايَا وَأَنَا عْيَالْ وَلْـدَكْ.. لاَ..لاَ!..»[25].

لمّـا أصـرّت علـى عـدم الـنزول، ذهـب أخوهـا إلى عجـوز، قـال لها: «لُـو كَانْ تَقَبْضِيلِـي دْلاَلَّـة نَغْنِيكْ غِـيرْ إِلَى مَـا غْنَـاكْ الله !»[26]. كانـت الصخـرة الـتي اعتلتهـا دلالّـة علـى حافـة سـاقية. كانـت كلمـا عطشـت تقـول للصخـرة: «هَـوْدِي بِيَ»[27]؛ تهبـط بهـا تلـك الصخـرة لكـي تشـرب، ثـم تقـول لهـا: «أَطْلَعِـي بِيَ»[28]، تطلـع !. جـاءت العجـوز، وانحنـت علـى السـاقية، وشـدّت القربـة[29] مقلوبـة، وفتحتهـا مـن خلـف، وأخـذت تصـبّ فيهـا المـاء، وهـو يخـرج مـن فتحتهـا الأماميـة !.

كانـت دلالّـة ترقب مـا يجري في الأسـفل، شـاهدت ذلـك، قالت لهـا: «يَادِيـكْ اَلْعَجُـوجْ.. مَاكِيشْ تَسْـقِي مْلِيـحْ.. رَاكِي حَالَّـة اَلْقَرْبَـة عُوجَة !»[30]. قالـت العجوز: «يَا بَنْـتِي يَرْحَـمْ وَالْدِيـكْ.. عَمْرِيلِـي؟»[31]. طلبت دلالّة مـن الصخـرة أن تـنزل، فهبطت بهـا إلى أن بلغـت حافّة السـاقية، حزمت القربة وشـرعت في ملئهـا. خرج أخوها حينذاك من مكمنـه، حيث كان يترصدها، وأمسـك بها. قال لهـا: «عوّلـت على قتلك، لكـن لكونـك عزيزة علي سـأكتفي بقطع يديـك!». قطـع يديهـا ووضعهما فوق خيمـة والديه.

أصبحـت دلالّـة منـذ ذلـك الحـين تخرج للمرعـى مـع الغـزلان، وتقضـم الحشـائش بأسـنانها مثـل الحيـوان، وكان شـعر رأسـها الطويـل يكسـو جسـدها. ظلـت كذلـك ترافـق الغـزلان عندمـا تقصـد العـين للـورود، فلاحظهـا خـدّام السـلطان، فقالـوا لـه: «إننـا نـرى هيئـة أشـبه بالإنسـان تسـير بـين الغـزلان، ويبـدو ذلـك مـن أثـر أقدامهـا». قـال ولـد السـلطان: «لي يقبضهـا نغنيـه؟»[32]، ثـمّ أشـار عليهـم بـأن يضعـوا طعامـا مـن الكسـكسي[33] عنـد عـين المـاء، فـإن كانـت آدميـة سـوف تتقـدم لتـأكل الكسـكسي، وإن كانـت حيوانـا سـوف تكتفـي بتشـمّمه. وضعـوا الكسـكسي وظلـوا يراقبونهـا لمـا أقبلـت الغـزلان؛ وإذا بهـا تُقْبِـلُ علـى الجفنـة[34] وتـأكل بشـراهة. حينـذاك تيقنـوا مـن أنهـا بشـر، وتقدمـوا منهـا وأمسـكوا بهـا وأخذوهـا عنـد ابـن السـلطان. قـال لهـا: «مـا هـي حكايتـك؟»، قالـت: «هَـا كِـي صَارْلِي.. هَـا كِـي صَارْلِي.. وخُويَـا قْطَعْ يَدَّيَّـا وهَـا كِـي دَارْلِي.. وهَـا كِـي دَارْلِي!»[35].

تزوجها ولد السلطان، وكان متزوجا من امرأتين، ولما رأتاها عايرتاها قالتا: «تزوج علينا بمقطوعة اليدين ويريد منا أن نخدمها!». لمّا علم السلطان كلّف خادما بخدمتها باستمرار. ذات يوم قصدت عين الماء برفقة الخادم، قالت لها دلالة: «رونيلي الطين!»[36]. فات عليها غراب، قالت له: «يَا اَلْغْرَابْ.. جِيبْلِي يَدِّيَاتِي مَنْ خَيْمَةْ اُبَّا؟. نَعْطِيكْ جَجَّة صُوفْ قَاشْ تْرَقَّدْ اَوْلاَدَكْ!»[37]. حمل لها الغراب إحدى يديها. فاتت حدأة؛ قالت لها: «يَا اَمَّا اَلْحَدَّيَة جِيبِيلِي يدّي الباقية من خيمة ابّا الظهرانيّة؟ نعطيك ججة صوف!»[38]. حملت الحدأة إليها يدها الثانية، فشرعت تلصق يديها في كتفيها بعجينة الطين!.. غير أنهما كانتا تسقطان. كان هناك في عين الماء جنّيّ يسكنها لم يتكلّم في حياته ولا ضحك!.. عندما شاهد منظر المسكينة وهي تلصق يديها بالطين فتسقطان، تملّكته نوبة من الضحك!.. سمعه أهله فخرجوا وتوجهوا للفتاة المسكين وقالوا لها: «ما دمتِ قد أضحكتِ هذا الجنّيّ الأبكم، نحن مستعدّين لقضاء حاجتكِ!». قالت لهم: «أريد منكم أن تعيدوا يديّ لمكانهما؟!». فعلوا ذلك ورقّموا[39] اليدين بالذهب مكافأة لها. عادت إلى البيت في هيئتها الأولى، وكانت قد طلبت من البغلة التي تمتطيها بأن تهتزّ عند وصولها إلى فناء البيت أمام الضرّتين، فيسقط ما تحمله من صوف، فتشاهد النسوة يديها المذهبتين!. فعلت البغلة ذلك، وانبهر سكان قصر السلطان لمّا شاهدوا دلالة وهي تجمع الصوف المتساقط بيدين تلمعان، فانبهروا واستغربوا الأمر!.. وظلوا يتحدثون به لفترة طويلة.

ظلّت الجنّ برفقتها تخدمها وتسهر على راحتها. قالوا لها: «منذ اليوم ما عليك سوى استدعائنا لخدمة أي شيء تريدين.. غسل الصوف ونسجه، تنظيف البيت!». غير أن المرأتين الحقودتين دبّرتا لها خدعة، واتفقتا مع عجوز ساحرة، فحوّلتاها إلى حجر ملح.

قامت المرأة برميه في الحاسي[40]. جمعتا ثيابا ممزّقة وربطتاها حول عصا، وقامتا بإلباسها كفنا، وادّعتا بأنها ماتت!.. ثم قاموا بدفن الخرق المكفّنة في المقبرة. لما عاد السلطان من رحلته، ادعتا بأنها مرضت وتوفّت. فطفق يبكي عليها قالتا له: «هذا قدر من الله وما علينا سوى الصبر!». كان هناك فلاّح يقوم باكرا، يقصد الحاسي ليسقي الأرض، لما يؤذن المؤذن لصلاة الفجر، ينبعث صوت من قعر البئر يقول: «وَدَّنْ يَا اَلْوَدَّانْ فُوقْ رَاسِي وَدَّنْ.. خُويَا بْغَى يَاخُذْنِي.. وَالْعْجُوزْ غَرَّتْ بِيَ، وَالنّْسَا زَلْغُوا بِيَ، وْدَارُونِي حَجْرَة مَلْحْ فِي اَلْقْبُورْ اَلْمَنْسِيَّة!»[41].

كان الفلاح يسمع هذا الكلام كل صبيحة، تحيّر وذات يوم حادث المؤذن وروى له ما يسمع كل صباح بعد أذان الفجر. قال له المؤذن: «لنجمع نفرا من الرجال وتترصّد لمن يردّد هذا الكلام!». قام نفر من رجال السلطان بمراقبة المكان، واستمعوا للكلام المنبعث من قعر البئر. ولما بلغ الخبر السلطان شكّ في الأمر، وأمر بحفر القبر فوجدوا فيه خِرَقًا بالية، واستدعى زوجتيه وأجبرهما على البوح بجريمتهما. أخرج حجر الملح من البئر واستدعى الساحرة فأعادت المرأة لهيئتها الأولى. أنزل أقسى العقاب بالنسوة الضالعات في الجريمة وأحرقهنّ.

2) لُونْجَة بَنْتْ أُمَّا[42]:

شادة يا مادة ويدلنا ويدلكم الله على طريق الشهادة! صاحب الدبيريدبّر.. والنبيّ (ﷺ) شاو مقدّر! حاجاتكم يا ما جاتكم![43]

كان هناك رجل عنده بنت وسبع أولاد، هذيك البنت؛ سبحان الله! يخلق ما يشاء! مزيانة ياسر![44]، شعرها طويل. ذات يوم ذهبت إلى البئر لتملأ الماء، التصقت شعرة من رأسها بحبل الجرارة[45]، عادت إلى البيت. ثصد أخوها البئر قصد أخوه البئر ليورد حصانه، ولمّا شاهد الشعرة الطويلة الملتصقة بالحبل؛ أقسم بأن يتزوّج البنت صاحبة الشعرة الطويلة حتّى وإن كانت لونجة بنت أمّه!. قاس الشعرة على جميع بنات تلك البلاد، فوجدها من شعر رأس أخته لونجة!. قرّر أن يتزوّجها!. بدأ يهيّئ للعرس. في يوم زواجها نادت لونجة لأخيها الأصغر، وقالت له: أهرب بالمشط، وعندما يلاحقونك، قل لهم: : «لا أسلمه إلاّ لصاحبته لونجة»، فعل الطفل ما أمرته به أخته، وقالت لأهلها: «سوف ألحق به إلاّ لصاحبته بنفسي، لكي أسترجع

المشط». ثم التحقت به. هربا معا إلى قمة جبل، ودعت ربّها فارتفع الجبل أكثر! جرى أهلها في إثرها، وعندما وصلوا إلى سفح الجبل، نادى أفوها: «يابنيّتي .. أعطيني سالف الدلال، لكي أصعد معك رؤوس الجبال؟!». ردّت عليه قائلة: «لو بقيت أبي لأعطيتك سالف الدلال لتطلع معي رؤوس الجبال.. أما وقد أصبحت عمّي.. أطلع بي يا جبل.. أطلع!». جاءت أمها وقالت: «يا لونجة.. أعطيني سالف الدلال، لكي أصعد معك رؤوس الجبال؟!». قالت لونجة: «مْنِينْ كُنْتِ أُمِّي نَعْطِيكْ سَالَفْ الدّْلاَلْ وْكِيفْ عُدْتِ عْمِيمْتِي!.. أَطْلَعْ بِيَ يَا جْبَلْ.. أَطْلَعْ!»[46] جاءها أخوها وقال لها: «يا لونجة.. يا بنت أمي.. أعطيني سالف الدلال نطلع معاك رؤوس الجبال». قالت له: «مْنِينْ كُنْتْ أَخِي، نَعْطِيك سَالَفْ الدّلال تطلع به معي رؤوس الجبال.. وكيف عدت زوجي!.. أطلع يا جبل.. أطلع!..».

عادوا جميعا إلى البيت حَزَانَى يبكون. نزلت لونجة وأخوها الصغير وأخذوا طريقا أخرى. مشيا.. مشيا.. إلى أن قال لها أخوها: «عطشت.. أريد أن أشرب من هذا البئر..». قالت له: «هذه بئر الخيل، ومن يشرب منها يتحول إلى حصان.. لا تشربْ منها..». مَشَيَا.. مشيا.. إلى أن لقيا بئرا آخر. قال: «أشرب من هذا البئر». قالت: «لا تشرب.. إنه بئر الغزلان، ومن يشرب منه يتحول إلى غزال». اشتدّ به العطش، فنزع حذاءه وتركه عند حافّة البئر دون أن تتفطن إلى حيلته. وبعد أن سارا مسافة في الطريق، قال لها: » نسيت حذائي، أعود أدراجي لأجلبه». قالت له: «لا أسلمه اذهب.. لكن حذاري من أن تشرب..». راح وشرب وعاد غزالا ينطّ. قالت: «انخدعتُ فيك يا أخي..». ثمّ ربطته إلى حزامها وسارت في الطريق. اعترضها ابن السلطان فقال لها: «أنْتِ جَنْس وَالاَّ وَنْس؟»[47]. قالت: «وَنْس كَانْ لْقِيتْ لِي يْوَانَسْنِي»[48]. أخذها معه وتزوّجها.

كان ولد السلطان متزوجا سبع نساء. لمّا تزوّج لونجة قصد الحجّ. في غيابه اتفق النسوة السبعة على أن يتخلصن من الزوجة الجديدة برميها في البئر. كان يوجد في قاع البئر ثعبان. لم يلتهمها الثعبان بل اتخذ من حجرها مقاما له يلجأ إليه. لمّا عاد السلطان وسأل عن زوجته؛ قالت له النسوة لقد اتضح أنها غُولية[49]، فرميناها في البئر. قال: «ما دامت كذلك لنذبح الغزال الذي كان يرافقها ونأكله..». ولمّا همّ السلطان بذبح الغزال، طلب منه أن يمهله لكي يطوف بالبئر. طاف الغزال بحافة البئر مناديا: «يا لونجة بنت امّا.. الأمواس مضات والبرم غلات وعلي ولد امّك راح يذبحوه»[50]. ردّت عليه لونجة من قاع البئر قائلة: «عْلِي يَا وَلْدْ أُمَّا.. صَبْرِي وْصَبْرَكْ لِلَّه!.. اَلشَّعْرْ عَامِي عِينَيَّ، وَابْنَ اَلسُّلْطَانْ وَالثُّعْبَانْ مَتْوَسْدِينْ رُكْبِيَّ»[51]. استغرب ولد السلطان الموقف وطلب من الغزال أن يعيد النداء.. عند ذاك شكّ في أمر موت زوجته، ونادى زوجاته السبعة وأجبرهن على الإقرار بالحقيقة. قام بعد ذلك بذبح كبش، شواه وملّحه، ووضعه في قفة ودلاّه في البئر. أطعمت لونجة الثعبان، ولما عطش نزل من حجرها ليشرب. حينذاك وضعت صغيرها في القفة ثم لحقت به، لمّا دلّى ولد السلطان حبلا تعلقت به وخرجت من قاع البئر، وروت للسلطان ما حدث لها. حينذاك أعاد الغزال إلى هيأته الطبيعية، ثمّ سَيَّرْ اَلْبَرَّاحْ يْبَرَّحْ[52]: «لا يقعد لا خايب لا مليح، الناس الكل تجي.. تحمل الحطب..»[53]. قام بإحراق زوجاته السبعة. وبقي يعيش مع زوجته لومجة وأخيها.

خرّافتنا خشّت الغابة، صلّوا على النبيّ وأصحابه[54].

حكايات تنتمي للشكل الثاني

3) لونجة بنت الغولة[55]:

هذه حكاية عن امرأة وولدها. لم ير الدنيا في الخارج، منذ أن ولد وضعته أمّه في غرفة وأقفلت عليه، لا يرى أحدا ولا يراه أحد سواها. ذات يوم جاءت السَّتُّوت[56]، إلى منزل المرأة، نظرت في جميع الغرف، واحدة فواحدة، وفي غفلة من الأمّ ولجت الغرفة التي يوجد فيها الولد. وجدت شابّا جميلا، ذا هيئة مكتملة. سألته: «ماذا تأكل؟». قال لها: «آكل تمرًا منزوعَ النوى ولحمًا منزوعَ العظم!». قالت له: «لكي تحسّ بلذّة اللحم عليك أن تأكله وهو ملتصق بالعظم، ولمّا تنتهي منه اضرب العظم بشبّاك الغرفة لينكسر، سوف تحصل على

النخاع الذي لا يوجد ما هو أطيب منه!». ذهبت الستّوت إلى منزلها. وظلّ الشاب يلحّ على أمّه بأن تأتيَه باللّحم بعظْمه إلى أن خضعت لرغبته وجاءته بما يريد. ولكي يكسر العظم جعله يرتطم بشبّاك الغرفة!، فانكسر زجاج النافذة.

انفتح عالمُه وشاهد السوق ممتلئا بالناس وبالحركة وبالخيل!. أبدى رغبته بالخروج من غرفته. قالت له أمّه: «ماذا تفعل في الخارج؟.. لا أحد يعرفك وليس هناك من هو في حاجة إليك!». امتنع عن الأكل لعدّة أيّام، وظلّ يلحّ في طلبه إلى أن وافقت والدتُه على طلبه. لما خرج جاءوه بحصان، ركبه، لم يتحمّل الحصان ثقله!، استبدلوه فحدث نفس الشيء!، جيء له بحصان آخر وُلِدَ في نفس تاريخ ميلاده!، كان نحيفًا، بَدَا أنه لن يقوى على حمله، غير أن الولد ما أن امتطى ظهرَه حتى لمع جلدُه، وبدا قويّا!. سار به في السوق، لم يكن قد جرّب الحياة، لا يعرف عنها شيئا.

لمّا رأته الستوت يركب الحصان معتدّا بنفسه، سمعها تقول عنه: «ماذا يحسب نفسه؟ وكأنّه ذاهب للزواج من لونجا!».

احتار في الأمر وعاد إلى البيت، تمارض وطلب من أمّه أن تستقدم الستوت لِتَدْهَنَهُ، وأن تضع قِدْرًا فيها المرق على النار. ولما جاءت الستّوت طلب منها، قبل دَهْنِهِ، أن تُحَرِّكَ المرق، وما أن أمسكت بِالْغُنْجَايَة[57] دفع يدها في المرق الحارّ، فصاحت من الألم: «آي يدي تحترق!» قال لها: «لن أتركك حتّى تقولين أين أعثر على لونجا؟». قالت له «اذهب واقطع سبعة جبال، توقّف عند الجبل السابع واعزف بـالْغَايْطَة[58]، ستأتي لُونْجَة لترقص أمامك». حينئذ أطلق صراحها قائلا: «اذهبي الآن لست في حاجة إلى شيء آخر منكِ!».

امتطى أحمد جوادَه في الغد، سار حتى تعب، ولما وصل إلى الجبل السابع وبدأ يعزف على الغايطة، جاءت لونجة وشرعت في الرقص، كانت بارعة الجمال والظرف، لعب معها، وأخذته إلى منزلها، عندما جاء الليل وحانت عودة أمّها الغولة، لَفّتْهُ في حصير، ولمّا وصلت أمّها قالت: «رِيحَةْ وَلْدْ السُّلْطَانْ فَي دَارِي؟!»[59].

تظاهرت لونجا بالغضب. أردفت الغولة: «دُورُوا بِيَ حْـوَايَجْ بِيتِي!»[60]، أحاطت بها جميع الأواني والأدوات والأفرشة والأغطية، ما عدا الحصير الذي ظلّ في مكانه لا يتحرّك!. قالت: «وهذا الحصير واش بيه؟!». قالت لها لونجة: لقد غضبتُ منه وضربتُه، ظلّ هكذا لا يستجيب للنداء.

في الغد لما خرجت الغولة ظلّا يلعبان معا إلى أن حان موعد عودة الغولة، اختبأ أحمد داخل الزير[61]، وجدت ابنتها متظاهرة بالغضب، نادت كالعادة على معدّات البيت فاستجابت جميعا، وأحاطت بها، ما عدا الزير الذي ظلّ في مكانه لا يتحرّك، ولما سألت ابنتها: «ما به لا يتحرّك؟» قالت لها: «ضربتُه اليوم فغضب منّي». ثمّ سألت لونجا أمّها قائلة: «متى يا أمّي تكونين مستغرقةً في نوم عميق؟!». قالت الغولة: «عندما تعوي الذئاب وتقرقر الضفادع في بطني، وأشخر وأضرت، حينها أكون في نوم عميق!..»

عندما استغرقت الغولة في النوم وسُمِعَ شخيرُها وضريطُها وصوتُ عواء الذئاب وقرقرة الضفادع في بطنها، قامت لونجا وبَصَقَتْ عدّة مرّات ما بين مرقد أمّها وعتبة الباب، ثم هربتْ مع أحمد من المنزل. كانت كلما أفاقت الغولة وتحسّست مكان ابنتها أجابت البصقة الأقرب إليها بدل ابنتها، لتقول: «أنا هنا!»، حتى جاء دور البصقة الأخيرة عند عتبة الباب. عندئذ تفطنت الغولة إلى هرب ابنتها، فقامت تجري لتتعقّبها. تنبّهت لونجا إلى خطوات أمها، وهي تتعقّبهما، حرّضت أحمد على الجري أكثر، لما وصلوا إلى واد قالت له لونجة: «يا واد العسل، اسمح لنا بالعبور!». غارت مياهه، وسمح لهم بالعبور، ولما وصلا إلى الضفة الأخرى، وكانت الغولة قد بلغته؛ قالت لابنتها ماذا قلت للواد؟ قالت: «قلتُ له: يَاوَادْ الَاوْسَاخْ.. زِيدْ فِي هْبَالَكْ!»[62]. كررت الغولة القول فهاج الوادي وتلاطمت أمواج مياهه، ومنعها من العبور، قالت لها لونجة: قولي لي كيف نسلك طريقنا؟!.. ذكرت لها أن يواصلا الطريق وكلما وجدا طائرين زوجين معا يفرّق أحمد بينهما وحذّرته من أن يفعل ذلك مع زوجي الصقر، ثمّ رمت بنفسها في الوادي فغرقت.

واصــل أحمد ولونجــا طريقهمــا، وعمــل بنصيحتها؛ ففرّق بــين كلّ طائريــن يجدهما مجتمعين، غــير أنه نسي لمّا اقترب من زوجي طائر الصقــر، فحاول التفريق بينهما، فاختطفه الصقــر وعلا به في الجوّ. تنبّه لمــا فعله وترجّاه أن يعيــده للوقوف لحظة عند لونجــا ليعطيها نصيحة، ثمّ ليأخذه أينما شــاء. ســمح له الصقر بأن يعــود إليها. قال لهــا: »اذهــبي إلى الجهــة التي يوجــد فيها منزلنــا، تجدين عين ماء، انتظــري عندها إلى أن تأتي الخادمــة لتملأ الماء، اذبحيهــا، والبــسي جلدها ثــمّ عــودي إلى المــنزل لتأخذي مكانها!».

قامــت لونجــا بمــا أوصاهــا به أحمــد، دخلــت المنزل ورتبتــه، وتهيــأت للنوم في مرقــد الخادم. أمــا أحمد فقد تحــوّل إلى طائــر، حــطّ فوق المــنزل وشــرع يتغــنّى قائلا: «لونجا يا لونجا ماذا تعشّــيتِ؟!». ردّتْ عليه: «تعشــيت مــع الكلاب ورقــدت مع الــدوابّ.. خَدَعْتَنِي يــا احمد بن الســلطان!». ظل المشــهد يتكــرّر يوميا إلى أن مــرّ الوزير ذات يــوم في نفس الوقت فســمع الحــوار. اســتغرب وأعاد ما ســمع على الســلطان. جــاء الســلطان واختبأ، وســمع الطائر يقول: «لونجــا يا لونجا ماذا تَعَشَّــيْتِ؟!»، فتردّ عليه: «تعشــيت مع الكلاب ورقدت مــع الدوابّ.. خَدَعْتَنِي يــا احمد بــن الســلطان!». وأضاف هــذه المرة قولــه: «قولي لأبي يــذبح بقرة حمــراء، يأخذها إلى شــاطئ البحــر، ويمنع أيّ شــخص أو حيــوان من الاقــتراب منها إلى أن يــأتي الصقر ليــأكل منها، وعندما يشــبع، يقول له: «خَلِّ سَــبِيلَ مَا عِنْـدَكَ!». في الغد فعل الســلطان ذلك، ولما انتهــى من توجيه كلامــه للصقر، عاد أحمــد لهيئته الآدميّــة. فــرح الســلطان بعــودة ولــده، وأراد أن يزوّجه، فطلــب منه أن يختــار فتاة مناســبة لمقامه، غــير أن أحمد أصــرّ على الــزواج من الخادمــة، غضب أبــوه في البداية، لكنّــه قبــل في آخر الأمر علــى مضض.

كان أحمــد يختلــي بزوجتــه في الغرفــة، يزمّــرُ لها وهي ترقــص، ولما يحين وقــت الأكل، تــأتي الخادمــة بالطعام، لكنهــا تُسْــقِطُ الآنية الــتي بين يديهــا بمجرّد ما تشــاهد المشــهد.. يســطع في نظرها نور جمــال المــرأة الراقصة!.. شــكى أحمد لأمــه بــأن الخادمة لا توصــل لهمــا الطعام في غرفتهمــا، لما بلغ الأمر ســمع الســلطان رافق بنفســه الخادمــة، ومــا أن فتــح البــاب حــتى بهــره جمال المــرأة، ســارعتْ لتلبــس جلد الخــادم، غــير أنــه أوقفهــا وقال: «لتبقي في هيئتك.. هكذا أجمل!». أقام الســلطان العرس مــن جديــد ودامت الأفــراح ســبعة أيام وســبع ليالي.

4) الصيّاد والمرأة وحيوانات الغابة الثلاثة[63]:

كان هنــاك رجل اختــار أن يعيش وســط الغابات، في كــوخ، مع أخته الــتي كان يحبّها كثيرا. كانا يتيمان؛ بســبب فقــدان والديهمــا والمجاعــة، أصبحــا لاجئين لــم يرضيا أن يظلاّ يتســولان على قارعــة الطريــق أو في التجمّعات الســكانيّة؛ وكانــت الأشــجار تجذبهمــا منــذ طفولتهما النضرة، مثلما تجــذب الطيور التي تُقبــل عليها من بعيد. كانــا قد ولدا في السُــهُوبِ العليــا، ترتادُها الريــاح، قاحلة وجدباء. يعلمان أنّ الأشــجار لا تنمو سوى وهي مجتمعة، وحدهــا اَلْجَنْبَــاتُ وأدغــالُ الْعِلِّيــق، تنبت هنــا وهناك في شِــعَابِ الوديــان، غير أن الأشــجار، الأشــجار الكبيرة، أشــجار الفلّين والتي تثمر البلّوط، لا تحيــا منعزلة. ويروي الصيادون أنّ ظلالها الوارفة، المنسجمة، تلفّ الإنســان مثل غشــاوة ليــل تظهــر في عزّ النهــار، تخفي الشــمس دون أن تحجــب الســماء، فَتُطِــلُّ علينــا عــبر ومضاتهــا الزرقاء ونجومها الخافقة. كان الطفلان يمســكان بيديهما ببعضهمــا لمّــا بلغــا الغابة،كَبُرَا فيهــا، كانــا يتغذّيان من البلــوط والنباتات، تحميهمــا الغابة بأجنحتهــا، تجعلهما يتيهان في شــعابها، تمســح خدودهمــا بأوراقهــا المزغّبة، تطرح عنــد أقدامهمــا ألــف وردة حمراء والدعســوقات وأعشاشــا مليئــة بالبيض. أصــاب النحــولُ الطفلين، وهما يتعرضان للشــمس الحارقة، ويطآن أرضا يابســة، تخشــخش تحــت أقدامهمــا، فيمتصهما الظلّ، فتشــفي غليلهمــا بِالْخُضْــرَة. كانــا ينــاديــان علــى العصافيرذات الأصوات الســماويّة. كَبُرَ الطفلان وأصبحــا رجلا وامرأة -أخا وأختــا- بين الأشــجار، بــين الحيوانات.

ملاحظــة: نصّ الترجمة إلى الفرنســية، منشــور دون إشــارة إلى اســم الجامــع أو المترجم، كمــا لم تُذكَــر اللغة الــتي تُرجمت عنهــا إن كانت لهجة عربيــة دارجة أم لهجة أمازيغيّــة. وهي اللهجات المســتعملة في الجزائر والحاملة للتراث الســردي.

كان يذهبُ للصيد، ممتلئا حيويّة، خطاه خفيفة، بيده القوس والسهم، عينُه يقظة، وتقبض كَفُّهُ على أداة الموت، تُعْلِنُ عُرْفَ الرجل. ثمّ إنّه كان له إخوة من بين طرائده، عثر عليها بالصدفة وهو يسعى، حيوانات صغيرة، مقرورة من الخوف، تكشف عن أنيابها، تَصْدُرُ عنها أصوات ضعيفة وهي تجثو عند جثث أمهاتها. رغم أنها من حيوانات الغابة، فهي مازالت صغيرة، مُنْتَفِشَةُ الزغب، تميل إلى البشاعة: ذئب وخنزير وأسد. عَلَّمَهَا الصياد لغة البشر وكان يدعوها بإخوته، كَبُرَتْ معه. ولأنه علّمها لعب أُرْوِمَتِهِ، اعتبرته أخًا لها، وكانت تقول له: أخينا. كانت هناك صداقة غريبة تجمع بين الرجل والحيوانات عبر لحظات صمت، وآفاقٍ مُتَقَاسَمةٍ، وكانت أصواتها متمايزة عند الطراد. كان لا يرغب في أن تفقد الحيواناتُ الثلاثة كرامتَها، ما تثيره أصواتُها من رعب، ومن ازدراء للإنسان لمّا يكون غير صديق لها. وجميع هذه الحيوانات: الأسد والذئب والخنزير كانت تعيش في محيطها، في الغابة القديمة، مع سيّد لها أحبّته وكأنه من صنوها لا يتميّز عنها.

في هذه الأثناء كَبُرَتْ الأخت لتصبح امرأة مكتملة، كعنفوان جارف، تفجّر شبابُها على مرّ الفصول، وفي الصيف على الخصوص، لما يقطر الصمغ المنبثق من الأشجار الجافّة. في سنّ المراهقة كانت تقارن أعضاءها النضرة بأغصان الربيع، وكان جسدها المتمرّد يحتكّ بلحاء الشجر، يتدحرج على الكلأ الجافّ، دافنةً رغباتِها في المستنقعات. كان الكوخ يعبق برائحة القنص اللاذعة والدم الفائر؛ حيوانات؛ جلودها متغضّنة معبّأة بنداءات الاستغاثة لمّا كانت يد الفتاة المرتعشة تلمسها. فجأة أحسّت بالوحدة تنهشها. توقّفت الغابة عن إرسال غنائها إلى آذانها التي كانت تسترق السمع؛ لم تعد ترى النبت ينمو، ولا الورود تنفتح، ولا العصافير تُغرّد على الأغصان، وهي التي كانت ثرثارة مثلها، وأصبحت منذ اليوم لا تُغَرِّد. بدأت تَعُدُّ الأشجار التي بدت لها مثل قضبان سجنٍ. هناك منها الكثير والكثير، وجعلها ضجرُها لا ترى منها سوى سِيقَانَهَا. لم تكن لتجرأ على رفع عينيها نحو الأغصان العالية التي كانت تغار منها. تلمسها الريح برفق، فتتمايل من الرضا، ويحتكّ بعضُها ببعض. وهي امرأة ناضجة، كان جسدها الناضج يؤلمها، وتغزو الحلاوة الآسرة جميع أجزائه بالكامل، دون أن تجد مُتَنَفَّسًا. كان أخوها مشغولا بأعماله الرجاليّة، بِشِرَاكِهِ التي ينصبُها، لا يمكنه أن يلحظ هذا الحزن الوليد. كانت تنتظر عودته بفارغ صبر، تحتفل به كلما عاد مع الحيوانات الثلاثة، أصدقاءه، جَارِّينَ خلفهم، عنزات غارقة في الدم والروث، ذات عيون ذابلة، وأيائل شُقْر، قرونُها متشابكة. نسور نصف ميّتة. من بينها على الدوام ضَبُعٌ تشمّ رائحة الجثث الأخرى، فهي غريبة عن الغابة، قدمت غازية. كان يأتي لأخته بسلاحف حيّة، عصافير تجرّ خلفها ريشها، تبحث عما تلتقطه في كلّ زاوية من زوايا الكوخ، أرانب وَجِلَة يكسو البياضُ بطونَها. غير أنّ جميع هذه الحيوانات وهي تَعْبُرُ العتبة، تكون قد فقدت أصواتَها، تَسْكُنُ فجأةً بعيون ثابتة، متشمّمة بخياشيمها هذا الهواء العطن مثل عفونة مجزرة.

كلّما حضر أخوها، تظهر الفتاة ممتلئة حبورًا، عاطفيّة يغزوها الإحساس بالحضور البشريّ. بعد فترة من الزمن، تحوّلت عزلة الغابة القاتلة، وما يأتي به النهار من أحزان والمشاعر المؤلمة إلى إحساس بالسكينة عذب، إنه حبّها لأخيها، حنينها إلى أيام الطفولة. لكنه كان يغادر الكوخ عند الفجر، حين يبزغ ضوء النهار في العشّة، وتتساقط الأغصان العالية، لمّا يسطع النور والشمس. لم تعد تُنْصِتُ منذ ئذ سوى للصراصير. كان حسّ جسدها بدمها الفائر في الصيف وتقاطر الصمغ من لحى الشجر الجافّ يبعث فيها الْخَدَر.

ذات يوم، سمعت صوتا قريبا، لعلّه حفيف، تنهيدة، صوت بشري لغير أخيها. دارت حول نفسها، كانت خطاها المرتعشة تلعب فوق العشب، تختال بدافع الرغبة؛ اصطدمت بالشجر، قطّعت فستانها، نادت؛ قالت لمن كان يسير نحوها:

من أنت؟ هل أنت من هذا العالم أم من العالم الآخر؟ يا من تشبه الإنسان، وتبدو لي عيونك مجهولة، وهذه الهيئة وهذا القدّ... قال لها: لستُ من العالم الآخر، لكني موجود الآن، لستُ من الإنس ولا من الجنّ. يدعونني الغول ولد الغول؛ لكن اطمئنّي فلن آكلك. إنّه العطش الذي ألجأني لهذه الغابة وهاهو ريقي يجفّ في



3

حلقـي من جديد. لقـد أفرغتُ مُسْـتَنْقَعًا، هنـاك، وكان للمـاء مذاق اللحم، مذاق عـذراء، له عطر الْعَنْـبَر والْعَرَق. طلبتْ أحشـائي المزيد والمزيـد، وهو ما جعلني أتتبـع أثرًا لحى الأشـجار والعشـب الأحـرش والحصى والخشـب الميّـت المفتّـت عـبر الطرقـات، في كلّ الغابـة؛ كلّ ذلـك جعلـني أروي عطشي وأعـثر على عِطْـرِ المرأة.

تحدّثـتْ بدورها، ثمّ جلسـا على الحشـيش الأحرش وتمدّدا على الـكلإ الطريّ. لم تخش أبـدًا من هذا الوحش الماكـر، كانت الرغبة قـد تَمَلَّكَتْهَا، فكانـت تلهث ببطء. كان ذلـك في أوت، شـهر الوفـرة. أزيـز الصراصـير يمـلأ سـمعها، قمم الأشـجار تطقطـق تحت احتـدام الضحى وأيـدي الغـول، فجأة لـم تظلّ بشـرا، وجدتْ نفسَـها في السـبل التي يهوَى كلُّ طفل أن يتيهَ فيها. جميع السـواقي الـتي جفّتْ انبجسـتْ مـن جديـد في عروقهـا وحملتها بعيدا عن نفسـها. أصبح الغول سـيّدًا لها وها هـو خَوَرُهَا يعصف بها كامرأة سعيدة، اسـتهلكها ضعفُها، أنّتْ تحت وطأة اللـذّة، وأصبحت تتبع خطـوات الغول حتى غروب الشـمس. اختفى لمّا أقبل الليل وعندما خـرج الصيّاد في الغـد، التحقت بعشـيقها، كانت في كلّ مـرّة تتزيّن بزينة جديدة. أصبحـت، منذ ذلك اليوم، تميـل إلى العزلة، التي كانت لفـترة طويلة تخشـاها، كلّ شيء، فيما عـدا الغول، أصبح يبدو لهـا غير ذي قيمة. ها هي سـعادتها كامرأة قد صيّرتها قاسـية. لكي تغرق في تحقيق نزوتهـا تمنّت الموت لأخيها، ثـمّ حرّضت عليه، فوعدها الغـول بتحقيق ذلك. لم يبق هناك شيء يشـدّها للطفولة، للأشـياء البشريّة. اتفقا فيمـا بينهما على أن تسـتبقي، أثناء غيـاب أخيها، أصدقـاءه: حيوانـات الغابـة. لمّـا يكون الصيـاد لوحده بـدون رفقته سـوف يكون ضحيّة سـهلة للغول.

ذات مسـاء، ادّعت الخدّاعة أمام أخيهـا بأنها مُصابة بمـرض لا دواء لـه. كانـت تـئنّ بصـوت واهـن وكأنّهـا تَحْتَضِر. في الصباح تظاهرت بأنها تحسّـنت لكنّها شـكت مـن العزلـة، وافتكـت مـن الصياد وعـدا بأن يـترك لها إخوتـه الثلاثـة من ذوي الشـعر ليظلـوا بمعيّتها: أسـد وذئـب وخنزيـر. وقالت لـه: أمّـا أنت، فاذهـب إلى قلب الغابة لتأتيني بالعشـبة التي تشـفي من جميع الأمراض. إنها العشـبة الـتي أحتاجُها.

رحل الرجل، أغلقت أختُه جميع الأبواب وأحكمت أقفالَها، ولأوّل مرّة في حياتها شعرت الحيوانات بأنها مسجونة، بعيدا عن أخيها. العشبة السحرية لا تنبت في الطريق الذي يقطعه!. ظلّ سائرا لمدّة طويلة، عَبَرَ مستنقعات، تاه في الشِّعَاب. كانت فجوات مجهولة تنفتح أمامه: بدا لعينيه أنّ الغابة ضاعفت من عدد أشجارها، مما ينبت في أرجائها، هشيم النباتات، حشرات لم ير مثلها في حياته، جميعها لا تُبْرِئ مرض أخته. استبدّ به قلق منبعث من حُبٍّ نَضِرٍ، باحثا عن عشبة نادرة. كم كان بإمكان الرجل أن يستمتع بهذه الغابة، القريبة من نفسه، لكنه يشعر اليوم اتجاهها بالاضطراب، ولأنّها كانت موطن الطفولة، لمّا كان قلبه يتفجّر نضارة، تنبعث الفرحة من كل أرجائها، وتُطِلُّ السماء من خلال الأغصان. حدث نفسه مصمّا على أن لا يصرف كلّ وقته في الصيد؛ فليصد فقط من حين لآخر ما يحتاجه للعيش، قائلا: «لا شكّ أن أرواح جميع الحيوانات ودمها الذي سال هو ما أحزن أختي وسَيُنَكِّدُ عليّ حياتي غدًا...».

وما أن انتهى من مناجاة نفسه حتى ظهر أمامه وحش شبيه بالإنسان، واعترض طريقه.

من أنت؟ إنس أم جنّ؟ من هذا العالم أو من العالم الآخر؟

لست من العالم الآخر، لكنني موجود في الحاضر؛ لست إنسا ولا جنّا! يدعونني الغول، ولد الغول، وسوف آكلك!

لم يكن الصياد حاملا للسلاح المناسب تقبض يده الخاوية على ظلّ مقبض وأصابعه ترتعش ماسكة بوتر قوس غير موجود، يؤلمه كتفه لم يعد قادرا على تعمير الْكِنَانَة. لم يكن إلى جانب الصياد، ككلّ يوم، الرفقة الوفيّة. كان الغول يضحك من حركاته، قال له:

هيا! استعدّ للموت. لنتواجه لوحدنا.

قال الصياد: يا غول ولد الغول، أنا تحت رحمتك. لكن باسم من خلقك، آذن لي أن أنادي ثلاث مرات من أعلى هذه الشجرة، لأتمكن من توديع ثلاثة أصدقاء لي.

قَبِلَ الوحش، لأنّه كان يعلم بغطرسة الأخت وبالأقفال والأبواب الغليظة، إضافة إلى بعد المسافة. قام حينئذ الصياد بالتسلق من غصن إلى آخر إلى أن بلغ أعلى شجرة الفلّين العظيمة وبدت قمم الغابة ممتدّة عند أقدامه كحقل مستو، كمرج بدون حدود، تصلح للسباق. تصوّر فجأة الكوخ، أخته المحتضرة وحيوانات الغابة، إخوته، ثمّ إنه نادى. تردّد صدى الصيحة في جنبات الغابة: قطع الآفاق ليرنّ حوالي الكوخ كسهم مسحور. سمعه الأسد، فقد تردّد اسمُه، تعرّف على صوت الرجل وزأر بغضب مكبوت، وكان الذئب قد شرع في تشمّم الباب، أمّا الخنزير فَنَخَرَ بصوت خافت. ترجّوا من الأخت أن تفتح لهم، لكنها سعت إلى تهدئتهم. قالت لهم: لا شيء، لقد توهمتم سماع صوت أخي، لكن ليس هناك من نَادَى. لعلّها الريح تَعْوِي.. إنّه عصفور جريح...

افتحي يا أختنا! افتحي الباب.

إنه نداء الفراق الذي يَصَّعَّدُ من قلوبكم...

إفتحي... إفتحي - لنا...

لكنها ادّعت إصابتها بألم مفاجئ، ولَوَتْ ذراعيها، حلّت شعرها وشرعت تئنّ، بينما كانت الحيوانات تدور حول نفسها.

حينئذ قال الذئب للخنزير: أكسر الباب لكي نخرج.

هجم الخنزير على الباب مُنَكَّسَ الرأس، ولكن الباب الغليظ، ما أن ضربه حتى أصدر صريرا. ضربه مرّة أخرى، مندفعا نحوه، غير أنه ظلّ مثل الصخرة. للمرّة الثالثة أعاد الحيوان الكرّة، وعند النداء الأخير الصادر من الصياد، وقد ذكر فيه اسم الخنزير، انكسر الباب إرَبًا. اندفعت حيوانات الغابة الثلاثة حينما كان النداء يتردّد في أرجاء الغابة، ممتدّا مثل أنفاس مُحْتَضِرٍ. مرّت على جسد الغابة، وكان قفزها لا يكاد يلمس الضباب، شجر الْخَلَنْج، الأدغال، وحتّى الْجَنْبَات. قطعت الطرقات المتشابكة، تجاوز المرج الأخضر، تعدو متتابعة، تجري إلى الأمام وكأنها تطارد الأرانب. فالغضب الذي يحتدم في داخلها كحيوانات غابة أوصلها سريعا إلى شجرة الفلّين العظيمة. وكان الصياد متنقّلا من غصن إلى آخر، نازلا نحو حتفه. كان الغول في أسفل الشجرة، ينتظر ضحيّته. وكانت التردّدات الأخيرة لصدى الصوت

البشري الآتية من بعيد تَخْفُتُ شيئا فشيئا. لمست قدما الصياد الأرض؛ ثم تقدم ببطء نحو الوحش. لكن ما الذي حدث؟ سُمِعَتْ جَلَبَة ملأت الغابة، جعلت الأغصان تنحني. هل ستنفتح الأرض؟ كان الرجل في متناول الغول، لقمة سائغة يسدّ بها جوعه، في متناول يديه الطويلتين. وبسرعة البرق: حدث الهجوم المفاجئ، فتسرّبت إلى هذا الموقع المعتّم حزمةٌ من الضوء، وبرز الثلاثي الْمُغَطّى بالشعر الكثيف، تنعكس الأشعّة على الجلد، قافزا في اتجاه جذع شجرة الفلّين. قالوا بأنفاس متقطّعة:

ها نحن هنا. ها نحن هنا. ها نحن هنا.

إخوتي ماذا تنتظرون؟

حينئذ، أُنْشِبَتْ الأضافر، والمخالب، والأنياب في جسد الوحش، فتم دوسه ورفسه، وتفجّرت الدماء من كلّ جهة، وطقطقت العظام. ولم يبق على الكلإ سوى لباس الغول مرتسمة وفق هيئته قبل وقت قصير، الأذرع متباعدة، وطيّات الدّثار والشاش: مرمية على الحشائش وعلى الحصى. ظهر الوحش مقطعا إربا إربا؛ توزعت أطرافه وأحشاؤه على الأرض، وبدأت الكواسر تقع على الأغصان العالية للأشجار متربّصة، وكذلك الغربان.

ثمّ إن الصياد عاد بمعيّة إخوته الثلاثة، التي سارعت إلى جانبه، فرحة بسلامته. لكنّه كان مغتمّا، فهو رغم شعوره بالأخوّة وبالامتنان اتجاه حيوانات الغابة الثلاثة سألهم:

لماذا لم تقبلوا عند ندائي الأول؟

أغلقت علينا أختك: لقد كسرنا الباب.

أَعْذُرْهَا فقد كانت تشكو الوحدة، لم ترد أن تنفصل عنكم، ولم تكن تقدّر الخطر الذي كان يتهدّدني.

لمّا رأت عودة الأصدقاء الأربعة، لم يراود الشكّ الأخت في أن الغول، عشيقها، قد لقي حتفه. استطاعت حينذاك أن تخفي ألمها، أن تتظاهر بالابتهاج، أن تبدي استغرابها من وجود وحش في الغابة.

أريد أن تدلّوني على بقايا هذا الغول الذي كان سيحرمني من أخي حبيبي.

أخذتها حيوانات الغابة عند جذع شجرة الفلّين العظيمة، كانت الْخَدّاعَة، وهي تمسك بدموعها، وأسنانها تصطكّ ببعضها، تبحث بدون جدوى عن صورة المعشوق. وقد انبعث في نفسها صوت عميق يحرّض على الانتقام. كانت تستدير حواليها، ثمّ إنها التقطت خلف إحدى الأشجار، في غفلة من حيوانات الغابة الثلاثة، سبع شضايا رقيقة مثل الشعرات. لأنّ عظام الغول كانت مسمومة، وقد حملتها المرأة معها. عند عودتها إلى الكوخ، كانت تنتظر الوحي من شيطانها. إن طبيعتها كامرأة صيّرها أكثر شراسة بفعل عطشها للحبّ، وقد جعلها موت الوحش تخطّط لجريمة نكراء. أرادتها أن تكون أكثر ضراوة.

ما أن جاء المساء، شرعت في تهيء فراش أخيها، رشقت بعناية على وجه المخدّة ثلاث عظام صغيرة، ثمّ على المرقد، في مستوى الجذع، في مكان الرجلين، غرست البقيّة. كانت العظام دقيقة دقّة الشعر، مستقيمة مثل إبر، ولمّا كان الصياد مُجْهَدًا من العياء، ألقى بنفسه على سريره، مدّ رجليه إلى الأقصى، ملأ صدره بالهواء؛ لمّا كان الأخ السليم الطويّة ينتظر النوم جاءه الموت. أصابت سبع وخزات لحمه الطريّ أو الناتئ؛ في القفا، في تجويف الرقبة، في الساعد الأيمن، في المرفق الأيسر، في الورك، على الجنب الذي يرتكز عليه عند القيام، وفي أقصى الأسفل عند ثنية الفخذ وفي العُرْقُوبِ والإصبع الكبيرة للرِّجْل. كان الرجل، لسبع مرّات، يغلق فاه ليئنّ، ويرفع سبّابته للتشهّد.

قامت الأخت في الصباح الباكر لتبدي سرورها بموته. قالت: تعالوا جميعا، خذوا هذه الجثة. إنه أخي وأخوكم، لكنه أخوكم أكثر منّي...

اشتدّ غمّ حيوانات الغابة الثلاثة، وازدادت ظهورُها انحناءً، صدورُها تئنّ، مثلما كانت من قبل، لمّا بدت أجسادُها متضائلة أمام جثث أمّهاتها، حملت الصياد بعيدا عن الكوخ. هاهي تضعه فوق أكمة مُطَحْلَبَة لكي ترفعه. ثمّ إنها حفرت القبر وأنزلت أخاها في الحفرة وورايته بالتراب الناعم وبسيقان العشب. عادت حيوانات الغابة الثلاثة إلى البيت، وكلّ منها له طريقته في التأسّي؛ فسقطت دموع الأسد، وسالت دموع

الخنزيـر، وجرت دمـوع الذئـب. وحدهـا الْخَدَّاعَة كانت تنظر إلى هـذه الدموع بعيون منفتحة لامـرأة يدت وكأنها في عـرس. كانت الحيوانـات تأتي كلّ يوم لتتشـمّم ما بقي من أخيهم: أسـلحته، ألبسته، أثر ملمسـه على الأشياء.

غـير أن الأخـت لم تعد تحتمـل رؤية حيوانـات الغابة الثلاثـة الـتي تذكّرهـا محبّتُهـا الوفيّـة وألمُهـا بخيانتها لأخيهـا. ذات يـوم بصوت حـادّ ونظرة متغطرسـة قالت لهـم: لماذا تسـتمرّون في إفسـاد جـوّ هذا الكـوخ؟ لقد مات أخوكـم، لسـت في حاجـة إلى رفقتكم...

أجابتهـا الحيوانـات الثلاثـة قبل أن تنسـحب: لو لم تكـوني أخته، كنـا قد قتلناك بسـبب هـذا الكلام.

ها هـي الحيوانات كاليتـامى وقد أضناهـا الغمّ تحمل ألمَهـا إلى أرجـاء الغابة. كانـت تنام علـى الأكمة وتقضي وقتا طويـلا في البكاء، صدورها تـئنّ. ذات يوم وهي هكذا حوالي القبر، سـمعت صوتـا ينبعث من أعمـاق الأرض. كان الذئـب هـو من سـمعه أولاً. اسـترق السـمع وقال: «أسّـس» لأصدقائه. ولمّا توقّفوا عن الأنـين، قال لهم: اسـتمعوا إنّه أنين...

اقـترب الأسـد، التقطـت أذنـاه الصـوت الأصـمّ الصاعـد مـن الأرض. اسـتمرّ في الإنصات وسـمع بتؤدّة شـكوى بشـريّة، إنها نـداء ضعيـف صادر عـن الصياد، إنه النـداء المختنق المنبعـث من أخيهم. لـم يكن بمقدور الخنزيـر أن ينتظر أكثر؛ فشـرع يحـرث الأرض الْمُطَحْلَبَة بِفَنْطِيسَـتِهِ. رمى سـيقان الشـجر والتراب الناعم، والتي تحولـت إلى غبـار. ثـمّ إنّه فتـح القـبر، بينمـا كان الذئب يسـتخرج الجسـد بيده الناعمة، سحبه الأسـد. أرقدوه علـى الأرض المطحلبـة؛ نظـروا في عينيـه المنغلقتين، في يديه المتصلّبـة. كان يئنّ باسـتمرار. حينئذ قـال الذئب: لنقم بتسـخينه..

وحملـه الثلاثة بين سـواعدهم، ليبثّوا فيه شـيئا من حرارتهم عـن طريق احتضانه، لكنّه ظلّ يـئنّ. قام حينئذ الذئـب بنزع دثاره وبدأ يتلمّسـه بيده ويَرْبُـتُ على اللحم العاري، كان يمسـح بيده بِتَـؤُدَّةٍ على جسـد الأخ النائم. وهاهـي يـدُه الرفيقـة تتوقّف فجـأة. وخـزه شيء حادّ في الإصبـع. انحنى فرأى الشـوكة فجذبها وإذا بهـا عظم أدقّ من شـعرة. تنفس الرجل طويـلا. نزلت قـدم الذئب إلى أسـفل وصعدت مـرة أخرى، فكانـت أصابعـه اللطيفة تبعث الراحة في الجسـد المشـرف على المـوت. فعل ذلك مـرّة واثنـين وثلاثـا: تم اسـتخراج عظـم ملطّـخ بالدم مـن القفا، من السـاعد، مـن الرقبة. مرة واثنـين وثلاثا: شـعرة وردية اللـون مخيفة تم اسـتخراجها مـن الورك، من اليـد، من وسـط ثنية الفخـذ. عند اقتلاع الشـوكة السـابعة فتح الميّت العينـين. رأى قبـل كل شيء إخوته، ثـم الأشـجار، وأخيرا جسـده، الذي بعثت فيه الشـمس شـيئا من الـدفء. حملته حيوانـات الغابة علـى أكتافها وقصـدت الكوخ.

ما أن رأتهـم الأخت من بعيد صاحت: مـاذا تفعلون؛ حملتـم إليّ الجثّة؟ لتعودوا من حيـث جئتم.. عودوا!

تركوهـا تتكلم وتابعوا طريقهم. حينئذ شـاهدت المرأة أخاهـا ليس ميتا مثـل الجثث، لكنه حيّ، الـرأس مرفوعة، العيون تلمـع. قالت حينئذ، وهي تُذرف دموع التماسـيح: أخي!. أخي يحيا في هذا العالم. شـكرا لله.. ألف ألف شـكر.

كانت قـد تقدّمـت نحوه بأحضـان مفتوحـة، مبدية البهجـة. غـير أن الآخريـن صمتـوا؛ بـدت القسـاوة علـى ملامـح الأخ، ولم تبـق هناك مشـاعر أخـوة. قال لحيوانـات الغابـة: اذهبـوا إلى الغابـة وآتوا بأغصـان تنزّ صمغًا وأعشـابا كثـيرة وبالعسـالج...

هاهـي الْخَدَّاعَة أمام أخيهـا الآن؛ كانـت تترجّاه وزال ادعـاء الفرحة مثـل قناع، وظهـرت على وجههـا تجاعيد قاسـية، حوّلـت عينيها نحـوه. كانـت تصيـح، ليس في داخلهـا بل كان الخوف ينبعث من فيهـا ويجعل خطواتها تضطـرب. كانت تريـد الهـروب، حينئذ كانـت الأرض تشـدّها. لمّا أُعيـدت إلى الكـوخ كان كلّ شيء جاهزا. كلما سـالت قطرة من الصمـغ تلتهب النار وتحـترق الحطب. تمّ سـحب الباب، وتُرِكَـتْ الْخَدَّاعَة تحترق بألسـنة النار، علـى الحطب الـذي كان يطقطق.

هـل كانـت تصيـح؟ لا أحـد يعلم. ثـمّ إنّـه لاجدوى مـن الصيـاح الموجه نحـو الخـارج إذا لم تتمكـن منه من الداخل؟ كانت الغابة نفسـها متواطئـة في موتها، وليس هنـاك من ينقـذ المكر الشـرس. إنـه مصيرها.

أمـا الصيـاد فقـد قـال لإخوتـه، الأسـد والذئـب والخنزيـر: هيـا نعيـد اكتشـاف الغابـة مـن جديـد.

والتحقوا بالغابـة الأمّ، بدون أسـلحة، في هذه المرة، ما دامت صداقة البشـر هـي قوّتهم التي تَخـضَى بثقة أكثر.

حكايات تنتمي للشكل الثالث

5) عِقَابُ الأُمّ[64]:

إنهـا حكايـة عجـوز لهـا أربعـة أولاد ذكـور؛ ثلاثـة متزوّجـين: محمـد، سـعيد، مسـعود، والرابـع أعـزب: بوجمعـة. تـوفّي زوجهـا، وكانـت هـي الوحيـدة الـتي تعـرف ماتـرك مـن ثـروة، ومـكان وجودهـا. أراد الأولاد أن يعرفـوا مقـدار الـثروة الـتي ورثوهـا عـن والدهـم المتـوفّى. لـم تُصرّح لهـم إلاّ بربع المبلـغ، وخبّأت البـاقي. كانـت تعامـل كَنَّاتِهَـا بِقَسْـوَة. تظـلّ طـوال اليـوم تُكَلِّفُهُـنَّ بالأعمـال الشـاقّة، بينمـا تقضي هـي الوقـت في التسـبيح. لمّـا تـوفّي زوجُهـا زادت في تصرفاتهـا الخرقـاء، وأصبحـت تهتـمّ أكـثر بزينتهـا، تعتـني بلباسـها، وتتكحّل. تَعَجَّـبَ ولدُهـا محمّـد مـن سـلوكها، واسـتغرب هـذه العنايـة الفائقـة باللبـاس والكحـل والسـواك، أسـرّ بالأمـر لأخيـه بوجمعـة.

شـكّ بوجمعـة في كـون أمّـه قـد صرّحـت بالقيمـة الحقيقيّـة للـثروة الـتي تركهـا أبوهـم!.. وكلّمهـا في الأمـر، فقالـت لـه: «هـذا مـا خَلَّـى أبوكـم!». لـم يصدّقهـا، وقـال لإخوتـه: «لابـدّ مـن أن نتأكّـد مـن صحّـة كلامهـا!». ذات يـوم بينمـا كانـت الأسـرة مجتمعـة، نطـق بوجمعـة موجّهـا الحديـث لإخوتـه: «مـا هـو رأيكـم لـو نُزَوِّجُ أمَّنـا؟!». قـال الإخـوة: «الأولى بـك أن تتحـدّث عـن نفسـك... فأنـت مـن يجـب أن نزوّجـه أوّلا!». قـال: «لا.. سـيكون زواجي بعـد زواج الوالـدة». تظاهـر الإخـوة بعـدم اقتناعهـم بالفكـرة. نطقـت الأمّ قائلـة: «اسـتمعوا لأخيكـم الصغـير، فكلامـه عـين الحكمـة!». قـال بوجمعـة: «هاهـي أمّنـا ترغـب في الـزواج قبلـي.. عليكـم بطاعتهـا». قامـت الأمّ وسـلّمت السـبحة لإحـدى كنّاتهـا لتعلّقهـا علـى الجـدار!.. توجّـه لهـا ابنُهـا الكبـير بالسـؤال: «هـل تقبلـين أن نُزَوِّجَـكِ؟». قالـت: «نعـم يابـنيّ، إنّ الـزواج سـترة، وقـد تعـوّدت علـى العيـش في كنـف والدكـم وتدليلـه لي، ومحنّتـه علـيّ ومحبّتـه لي.. ثـمّ إنّ كَنَّـاتِي أصبحـن لا تَطِقْنَـنِي وتُسِـئْنَ معاملـتي.. إذا مـا وجدتـم لي رجـلا سـيكون حـلاًّ مناسـبا لي ولكـم». قالـوا لهـا: «الأمـر سـهل.. مـن الغـد سـوف نبحـث لـك عـن شـيخ تتزوّجينـه». أسـرّ محمـد لإخوتـه: «مادامـت تريـد أن تـتزوّج، لابـدّ أنّ معهـا نقـودا أخـرى تركهـا والدُنـا ولـم تُصَـرِّحْ لنـا بهـا.. لنحـاول أن نُوقِعَهَـا في الفـخّ مادامـت مصـرّة علـى الضَّـلَال!».

في الصبـاح، اشـترى الإخـوة كبشًـا، ذبحـوه وسـلخوه، ثـمّ نـادوا زوجاتهـم، وطلبـوا مـن واحـدة منهـن بـأن تذهـب للعجـوز وتقـول لهـا بـأنّ الرجـل وصـل وهـو موجـود في الغرفـة ينتظرهـا، غـير أنـه أبكـم!. ردّت العجـوز: «أَقْبَـلُ بـه مهمـا كانـت صفاتُـه، مرحبـا بـه!». ثـم إنهـا شـرعت تتزيّـن وتَمْضَـغُ اللُّبَـان[65] وتُغَـنِّي «هـذه رحمـة.. يـا فرحـتي!». عندمـا جـاء الليـل، لَـفَّ الأولادُ الكبـش في بَرْنُـوس[66] ووضعـوه علـى السـرير، واختبـأ بوجمعـة، الولـد الأصغـر، في أحـد أركان البيـت. ونـادى أولادُهـا عليهـا لتدخـل الغرفـة، شـرعت في الرَّبْـتِ علـى البرنـوس، ضمّـه إلى صدرهـا، وهـي تقـول بصـوت يرتعـش مـن الفرحـة: «اسـمع يـا الشـيخ!.. يـا الشـيخ!.. يـا الشـيخ!.. أنـت محظـوظ.. سـتعيش في النعمـة.. عنـدي الزيـت، عنـدي الفضّـة، عنـدي النقـود، وهـي مخبّـأة في المـكان الفـلاني!.. نسـيتُ أنّـك لا تنطـق.. لابـأس أن أتكلّـم أنـا، خبّـأتُ الجـزء الأكـبر مـن الـثروة، لكـي نعيـش بهـا وأتخلّـص مـن الغـيرة مـن كنّـاتي، فلهـنّ أزواجهـنّ ولي زوجي!». سـمع بوجمعـة كلامَهـا، ولمّـا نامـت، عـاد إلى إخوتـه وذكـر لهـم مـا سـمع عـن الـثروة المخبّـأة. في الصبـاح لمَّـا نهضـت مـن نومهـا واجهوهـا مسـتنكرين سـلوكَها: «يـا أمّنـا كيـف تُخْفِـينَ عنـا الـثروة، وأنـتِ في هـذه السـنّ، وتريديـن معـاودة الـزواج ورِجْلُـكِ علـى حافـة القـبر؟!». وَلْوَلَـتْ باكيـة واسـتعطفتهم، وترجّـت العفـو منهـم!.. غـير أنهـم لـم يلينـوا!.. قطّعـوا الكبـش وطبخـوه وأكلـوا حـتى شـبعوا، وحرّضـوا نسـاءهم علـى الإسـاءة إليهـا.

أدخلنهـا في غرفـة، وبـدأن في تعذيبهـا. قالـت الكنّة الصغـرى: «اتركنها لي سـأتكفّل بهـا وأعذّبها لأثأر لنفسي ممّـا فعلتْه فيّ لِكَـوْنِي عاقـرًا. سَـأَحْرِقُ أطرافَهـا بالنار». قامـت بتعذيبها حـتى ماتـت.

6) مَلْهَاطْ[67]:

في قديــم الزمــان كانــت هنــاك فتــاة لا تملك شــيئا تعيش به، تلبــس دْرَابَلْ[68]. كبرت على هذه الحالة، يســتُر جســدها فســتان قديم ممــزّق.. دَرْبَــالْ!.. كانت ترقص للنــاس الْمُرَفَّهِــين.. وهــي تقــول: «أنــا اســمي ملهاط.. والزمان يطلع ويهبط». ســعى النــاس إلى معرفة معنى ما تقــول، ولكنهــم عجزوا!..قالــت لهم هذا هــو كلامي!.

ذات يــوم التقت برجل ذي مال.. أشــفق عليها، فطلب منهــا أن تتزوّجه، فقبلت. بدأت حياة جديــدة، تبدّل حالها وأصبحــت تعيش معــزّزة، في بيــت كبيرة، يدلّلهــا زوجها، يحضــر لهــا كلّ ما تطلبــه. في يــوم مــن الأيــام ذهبت مع أخــوات زوجها للحقل للعمل فيه. تذكــرت حينئذ ما كانت تقوم به في الســابق من رقص أمــام الْمُعْجَبِينَ من المرفّهين وهــي ترتدي الخــرق، وحَنَّــتْ لذلك. قررت مع نفســها أن تجرّب الرقــص بالدربال، لوحدها ســرّا. وهكــذا أصبحت كلما خرجــت مــع لُوسَــاتْهَا[69] إلى الحقل، تعــود لوحدها، تغلق على نفســها بــاب الغرفــة، وتقطّع أحد فســاتينها ليصبــح دَرْبَــالًا؛ فترتديه وتشــرع في الرقص، قائلــة: «أنا اَسْــمِي ملهاط.. والزَّمَانْ يَطْلَعْ ويَهْبَطْ!».. إلى أن تتعب!.. فتــنزع الدَّرْبَال، وترتدي لباســها وتعــود إلى الحقل.

في يــوم مــن الأيــام، لمــا لاحظــت لُوسَــاتْهَا غيابهــا المتكــرّر كلّ يــوم، وعودتهــا المفاجئــة، شــكّوا في أمرهــا، وبلّغــوا زوجهــا بمــا يحصل!.. ادّعــى الــزوج انــه ســيتغيّب في ســفر، وكَمَــنَ في الغرفــة ينتظــر عودتهــا المفاجئــة مــن الحقــل.. راقبهــا.. شــاهدها وهــي تلبــس الدربــال وترقــص وتغــني. تملّكــه العجــب!.. ولمــا انتهــت وهمّــت بالخــروج خــرج مــن مكمنــه وقبــض عليهــا وقــال: «مــا الــذي كنــت تفعلــين بهــذا الدربــال؟!.» فوجئــت بــه، وقالــت مُحْرَجَــة: «تأتيــني هــذه الحالــة، وأفقــد عقلــي وأشــعر بالرغبــة في الرقــص بالدربــال».

حينــذاك قصد يشــكوها لشــيخ القبيلــة، فوجدها الشــيخ قد عادت ولبســت مــن جديــد دربالَهــا، قائلة: «أحــبّ أن أكون هكذا». نَهَرَهَا زوجُهــا، قائلا: «يبدو أنك تَطَبَّعْــتِ على حياة التســوُّل، البسي الدرابــل واخرجي من بيتي ولا تعودي إليه مــرّة أخرى.. أنتِ مُحَرَّمَــة عَلَيَّ!»[70].

7) عيشة أمّ الزبايل[71]:

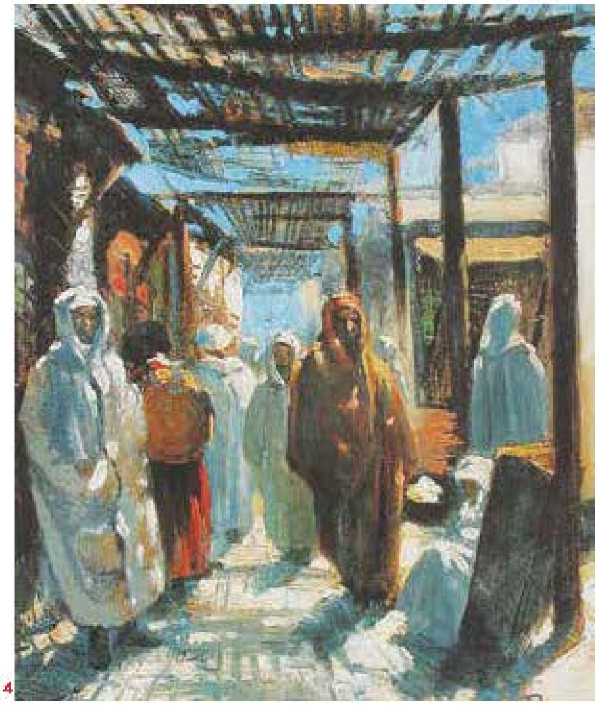
ذات يــوم خــرج رجــل قاصــدا عملــه، وجــد في طريقــه عيشــة، قــال: «أمْــم!»[72]، ردّت عليــه قائلــةً: «أمْــم.. يَا عْوِينَــات أُمَّــه.. يــا حْوِيجْبَــات أُخْتُــه..هــذا الْقَــاطْ[73] مَاذْيَالَــكْ والاّ سَــلَّفْتُه؟!». أجابهــا قائــلا: «رُوحِي لْعَنْدْنَــا وشُــوفِي اَحْوَالْنَــا!»[74]. عشــيّة ذلــك اليــوم طلــب مــن أمّــه أن تذهــب لتخطــب لــه تلــك الفتــاة، ردّت عليــه، مســتنكرة كلامــه: «أُوبَــاش..دَاشِي بَلْقَمَــلْ!»[75]. في الغــد، وهــو ذاهــب في الصبــاح اعترضتــه الفتــاة وكــررت علــى مســامعه نفــس الــكلام. أعــاد عليهــا نفــس العبــارة: «رُوحِي لْعَنْدْنَا.. وشُــوفِي حْوَالْنَــا!». تبعتــه لمــا عــاد إلى منزلــه، خفيــة، دون أن يتنبّــه لوجودهــا، لتتصنّــت علــى مــا يجــري بينــه وبــين أمّــه. نــادى أمّه: «أشــعلي الضــوء!»، ردّت عليه: «القمر مصباحنا!»، قــال لهــا: «ما هو أكلنا؟»، قالــت: «كســرة وبصــل يا بني!»، قــال: «هــل قمــتِ بترقيــع قميصــي!»، قالــت: «نَزَعْــتُ مِــنَ الْأَطْــرَافِ وثَبَّتْــتُ عَلَــى اَلْأَكْمَــام!». اســتمعت عيشــة لكلامهمــا ثــمّ انصرفــت. في الغــد لمّــا لَقِيَهَــا في الطريــق، وعندمــا قــال لهــا: «روحي لدارنــا، وشــوفي احوالنــا!»، ردّت عليــه قائلــة: «رُحْــت لْدَارْكُــمْ وشُــفْت اَحْوَالْكُــمْ.. الْقَمَــرْ مَصْبَاحْكُــمْ وَالْبْصَــلْ تَفَّاحْكَــمْ، تْقَطْعُــوا مَــن اَلْاَطْــرَافْ وتْرَقْعُــوا الْاَكْمَــامْ!». قــرّر أن يتزوّجهــا، أرســل أمّــه لتخطبهــا من أهلها.

دقّت البــاب، ســمعتْ صــوت عيشــة تقــول لهــا: «مَنْ؟». قالــت: «افتحي»، قالت عيشــة: «ضعي رجلــك على الأرضيــة وارفعي الحديد وادفعــي اللوح!». عــادت الأمّ، وذكرت أن عيشــة لم تفتح لهــا الباب، وقد قالت لهــا كلامًــا غير مفهــوم، وأعــادت على ســمعه ما قالتــه!. قــال لها: «لابــدّ أن هناك مــا منعها مــن القيام بفتــح الباب، وقــد قالت لــك ما معنــاه: اصعــدي فوق العتبة، وارفعــي المزلاج، وادفعــي بالباب».

عــادت الأم مرة أخرى وعملت بما ذكــره ولدُها فانفتح البــاب وولجــت الــدار. قالت لعائشــة: لماذا لــم تقومي لفتــح البــاب. أجابــت عائشــة: «لــم تســمح لي الوردة الحمــراء[76] بالمشي الســريع لفتح البــاب!..». قالت الأمّ: «أيــن هي أمّك؟». قالت عائشــة: «ذهبــت تأتي بمن لم تــأتِ به أبدا!». ســألتها: «أين أبوك؟». قالــت: «ذَهَبَ مَعَ مَــنْ لَنْ يَعُــودَ أَبَدًا!». عــادت الأمّ إلى المــنزل بدون أن

تُـدْرِكَ كُنْهَ ما قالته عائشـة، وعندما كررته على مسـمع ولدهـا، ذكرلهـا أنها كانت تقصـد كونها غير قـادرة على المشي السـريع بتأثيرحالـة العذريـة، وأن والدتها ذهبتْ لِتُوَلِّـدَ أتانًـا حَامِلًا، وأنّ والدَها خـرج في جنازة.

أصرّ علـى الـزواج منها، وافـق أهلُها وأقيـم العرس. في اليوم الثـاني بعد الـزواج، جاءتها بنت حـولاء، وقالت: «صبـاح الخـيريـا عـروس؟». ردّت عليهـا: «صبـاح الخيريامـن إحدى عينيهـا تطهو الطعـام والثانية تصبّ الزيـت؟»[77]. عـادت البنـت باكيـة إلى أمهـا تعيد على مسـامعها ما سـمعته مـن عيشـة. غضبـت أم الفتاة، وذهبت عند عائشـة مسـرعة يتبعها صغارُهـا، وقالت: «صبـاح الخـيريـا عـروس». ردّت عائشـة: «صبـاح الخـيريـا الكلبـة مـولات الكليبـات!». اشـتدّ غضب المـرأة، وراحت تشـكو العروسـة لحماتها، وأعـادت على مسـامعها مـا قالتـه. ذهبـت أم العريس عند عيشـة، وقالت لهـا: «صباح الخـيريا عروس.. هـل صحيح أنك قلت كلامـا مسـيئا لجارتنـا؟!»، ردّت عليها: «أقسـم بالموضـع الـذي جـاء منـه أولادُك أنّي لا أقصد الإسـاءة لأحـد!». غضبـت أم الـزوج من هـذا القَسَـم الجريء، وراحـت لزوجهـا تشـكوها. ولمـا واجـه الحمو عيشـة سـمع منهـا كلاما جريئـا، فأقسـم بأغلظ الأيمـان أن لا تبقـى ليلة أخـرى في المنزل، وقـرر تطليقها. قصـد الرجل مجلـس القاضي؛ وعندمـا تهيّأ القاضي لإصـدار الحكم، أشـارت عيشـة من موقعها بين الحضور، وسـط القاعة للقـاضي بهزّ كفّي يديهـا مفتوحين إلى أعلـى ومتحاذيين إلى بعضهمـا. فَهِـمَ القـاضي بأنها تشـيرعليـه بالوقوف إلى صفهـا لكـي ينـال حظّه مـن الذهـب والجواهر التي حصلـت عليها كمهـر. نطق بالحكم، مسـتنكرا سـلوك أهل الزوج وسـعيهم تطليق المرأة مباشـرة بعـد العرس، مؤكّدا علـى أن أهـل الـزوج مُلْزَمُونَ بالتعويـض ويدفع مـا يلزمها من المـال، وبتمكينهـا من كلّ مـا نصّت عليه شـروط المهر مـن أثـاث وحلـي وحقّهـا في الهدايـا التي جـاء بهـا المدعـوون. عندمـا انفضّ الجمع بعـد إعلان الحكـم، توجـه القـاضي إلى عيشـة منتظـرا مكافأتـه علـى موقفـه، ولمـا صارحها بأنه فهـم من إشـارتها هذا الأمـر، أنكـرت، وذكـرت أنها قصـدت أن ينتبه لنفسـه


4

ويسـدل لباسـه على أطرافه السـفلى، لأن عورته كانت مكشـوفة للحاضرين وهـو يجلـس في مواجهتهم لإصدار الحكم![78].. قـال لها: «كيـف تقولين لي هذا الـكلام وأنا ألبس البرانـس؟!»، قالت، وهي تحرّك رأسـها سـاخرة: «جلبت لنـا العار بجلسـتك تلك؟!».

بينما كانت تتجـوّل، وجدت رجلا أمـام داره الجديدة يُدخـل الأثاث. حزمت بطنها بألبسـة قديمـة، مُتَظَاهِرَةً بأنّهـا حامل، وشـرعت في معاونة الرجـل في إدخال الأثاث للدار، ولمـا انتهى، سـارعت إلى الكرسي الوحيـد الموجود أمام طاولة وجلسـت فيه لتسـتريح.

كان الرجـل ورعـا، ظنّ بأنها إحدى الجارات سـعت لمعاونته، فسـمح لها بالجلوس لمدة طويلة، وسـألها عن إسـمها. قالت: «زَغْرَتُوا»[79]. تَعِبَ الرجل وأراد الجلوس، فلم يجد كرسـيًّا، اسـتلقى على الحصير، وأخـذه النعاس فنام. قامت عيشـة بنقل جميـع أثـاث داره إلى بيتها ولم تـترك إلا الحصيرالـذي كان ينـام عليـه!.. عندما نهض في الصبـاح ووجـد داره فارغة مـن الأثاث، خـرج ينادي: «زَغْرَتُو؟». سـمعتْه الجارات فَطَفِقْـنَ يُزَغْرِدْنَ جميعا!.. غضب وقـال لهـم: «مـاذا تفعلـن؟.. أنا أسـألكنّ عن امـرأة سـرقت أثاث بيـتي اسـمها زَغْرَتُو، وأنـتنّ تزغردن

فرحات!». التفتت الجارات لبعضهنّ مستغربات!..، وقلن له: «كانت تبدو حاملا، تساعدك في نقل الأثاث، اعتقدنا بأنها زوجتك، ولما صحتَ في الصباح: زَغْرتُو؛ زَغْرَدْنَا لأننا اعتقدنا أنها وضعتْ مولودًا، فرحتَ به، وطلبتَ منّا أن نزغردَ وأن نشاركك فرحك!».

التقت عيشة ذات يوم بشيخ في الطريق، قالت له: «ما رأيك في أن تتزوّجني، وأردّك شابّا صغيرا؟». رفض في البداية قائلا: «أنا شيخ كبير ولي كنّات وأحفاد، يراعي الناس وقاري، وأعيش بينهم محترَمًا، تريدين مني أن أقوم بفعل مشينٍ لسمعتي؟». كررت القول على مسامعه، ووعدته بالعودة إلى سنّ الشباب. استبدّ به الطمع وقبل عرضها، تبعها..، أخذته للحمّام، حلقت له شنباتِه ولحيته. قال لها: «ما اسمك؟». قالت: «بزغتشين»[80]. وتساءل متعجّبا: «بزغتشين؟!». أكّدت: «نعم». ولج الشيخ للحمام نازعا لباسه. جمعته عيشة وهربت به. لما انتهى من الاستحمام نادى عليها بصوت مرتفع: «بزغتشين؟.. يا بزغتشين؟». لم يردّ عليه أحد سوى عسّاس الحمّام فقال له: «نادي المرأة التي بين يديها ثيابي؟». ردّ عليه: «لا توجد امرأة هنا.. الحمام فارغ!». قال الشيخ: «يا للمصيبة!. أعرني جلاّبيّة[81] أعود بها إلى البيت؟». لمّا عاد إلى المنزل، لم يتعرّف عليه أهله بسبب تغيّر هيئته!، وصاحت كنّاتُه: «من هو هذا الرجل الغريب الذي يتجرأ على دخول حرم غيره؟!..». عَرَّفَهُمْ بصعوبة على نفسه واعترف لهم بما حدث له مع الساقطة!.

ذات يوم التقت عيشة رجلا، فأقنعته بالزواج منها. في يوم من الأيام تمت دعوة عائلته كلها إلى عرس. تمنّعت عيشة في البداية، وادّعت أنّها امرأة يستغرق وقتها شغل البيت، وليس لها رغبة في حضور المناسبات الاحتفاليّة. ألحّ عليها الأهل إلى أن قَبِلَتْ، لكنّها أكدت بأن تعود سريعا لكي تطبخ وتغسل.. عند عودتها، وضعت قدرا من «الزرمين»[82] على النار. لمّا دخلت حماتُها دورة المياه سارعت وأجبرتها على فتح فمها لتملأه بالزرمين سُخْنًا!. اشتدّ ألمها وسقطت ميّتة. لما عاد أهل الزوج إلى المنزل وجدوا أمهم ساقطة على الأرض بدون حراك، تفاجأوا وسألوا عيشة، قالت لهم: «استروا أمكم، لو يسمع الناس بأنها سرقت زرمينا لتأكله خفية في دورة المياه تسوء سمعتُنا ونصير مضغة للأفواه؟!».

مضت أيام أخرى، ودُعِيَ أهل المنزل لعرس آخر، بقيت عائشة لوحدها مع حماها الشيخ العاجز عن الحركة، أخذت سبعة عيدان يابسة وضربته على لسانه حتى سَقَطَ فُتَاتًا. لما عاد الأهل من العرس ووجدوا والدهم في تلك الحالة، سألوها: «ما الذي حدث لوالدنا الشيخ؟!». قالت: «اسألوه هو عما حدث له؟!». أشار بيده إلى عيشة، وكان يتألم شديد الألم على وشك الموت!. قالت: «إنّه يقول لكم، سأموت وأترك ثروتي لعيشة!».

حكايات شعبية جزائرية
حول المرأة

1) زواج الولد المدلّل[83]

هذه حكاية ولد وأمّه. كانت تحبّه كثيرا فوق اللازم، إلى أن أصبح بَهْلُولًا[84]، لا يطلب منها شيئا إلا وأحضرتْه له في الحال. عَلَّمَتْهُ عادة سيّئة لا يستطيع التخلّي عنها!.. من حين لآخر يطلب فُولًا لِيَقْضِمَهُ. وأصبح كلامُه بفعل التدليل مُعوجّا. كَبُرَ على هذا الحال، إلى أن صار رجلاً كاملَ البنية جميلاً، وكانت أمُّه تحاول، أمام الناس، أن تُغطّي على طبائعه السيئة. قالت له ذات يوم: «لا بدّ أن تتزوّج.. مازلتَ صغيرًا.. لكن من الأحسن أن تُكَوِّنَ أسرة». قال لها: «إيه.. زوّجيني يا أمّي». قالت: «سأزوّجك أجمل البنات من عائلة ذات حسب ونسب». شرعت في البحث عن الزوجة المناسبة؛ ورفضت العائلات التي قصدتْها في البداية، لأنّها كانت تعرف شخصية الشاب غير السويّة؛ لكنها في النهاية وجدت أسرة لها بنت وحيدة، لا تعرف عنه شيئا، قبلت تزويج ابنتها للشاب المدلّل. قالت أمّ الشابّ: «عائلتانا تليقان لبعضهما، ولا أجد أحسن من ابنتكم لولدي». أبدت أمّ الفتاة ترحيبها، وطلبت منها أن تذكر لها خصال ولدها. قالت: «إنّه ذومال وأراضي

وأبقار وأملاك لا تُحصى». قالت أم الفتاة: «الله يبارك.. هذا يُفرحني.. ولكن لا بدّ أن نلتقي به لنتعرف عليه».

عادت الأمّ إلى دارها وخاطبت ولدَها قائلة: «وجدت لك زوجة يا بنيّ». قال: «أين هي؟». قالت: «فتاة بديعة الجمال ذات مال، لكنهم يريدون رؤيتك.. حذار أن تُعطيهم فكرة سيئة عن طباعك». ذات عشية رافقت الأمّ ولدها إلى بيت الفتاة، دخل الشاب وجلس بجانب أمّه. نظروا فيه أعجبهم قدُّه وجمالُ وجهه وهيئتُه. أَسَرَّ لأمّه يطلب منها أن تُحضِرَ له فولا يَقْضِمُهُ. أسكتته بإشارة منها. لم ينتبه أهل البيت لما حصل بينهما.

بعد قليل قال: «أمّي انظري ذيل الكلب إنه يشبه شنبات حماي!». أسكتته مرّة أخرى، ومن حسن حظّه لم يسمع الجلوس ما كان يقولُه. أبدى أهل الفتاة الموافقة على تزويج ابنتهم للشاب.

هيأت الأمّ حفل الزواج، ودخلت العروسة إلى الغرفة في انتظار أن يلتحق بها العريس، لكنّه تبع أمّه وترك العروسة لوحدها، وألح على أمّه أن تحضر لها الفول ليقضمه: «هاتي الفول يا أمي.. أريد الفول!». التفت المدعوون متسائلين عمّا يبحث عنه العريس. قالت: «لاشيء.. لاشيء»، أخذت الأم ولدَها جانبًا قائلة: «اهدأ.. لاتذكر هذا أمام المدعوين.. سوف آتيك بالفول عندما ينصرفون». لمّا انصرف المدعوون وبقيت العروسة لوحدها، كانتْ ترتدي الْقَفَاطَن[85] مُغَطّاة بالبرنوس[86]. ناولته أمُّه سرّا حبّات فول يابس، شرع يقضمها وهو مُمَدّد على السرير بجنب العروسة، غير آبِهٍ بها. سمعت صوت القضم، ولم تفهم شيئا، كشفت عن وجهها ونظرت في العريس، وجدته مكبوبا على وجهه فوق السرير، لا يُسْمَعُ منه سوى صريرُ أسنانه وهو يقضم الفول!. قالت: «يا ربّي.. ماهذا الزواج؟!». نزلت من السرير، ووضعت اَلْقَعَّادَة[87] على السرير، أحاطته بالقفاطين والبرنوس، خرجت من الغرفة وهربت عند الجيران وعادت إلى بيت والديها.

لما انتهى من قضم الفول، راح يبحث عن العروسة، فوجد قعاّادةً مُغَطّاةٍ!، بدأ يصيح: «أمّي.. أمّي أتيتِ لي بقعّادة، وليس بامرأة!». جاءت أمُّه تجري، وعندما تبيّن لها ما حدث قالت: «يا للكارثة.. التي حدثت في هذا المنزل.. رقد ولدي مع امرأة ولمّا نهض وجد نفسه جنب غُرْبَال!».

2) يحى[88]:

إنها حكاية ولد كان يعيش مع أمه. ذات يوم قالت له: «عليك أن تغيّر سيرتك.. تحرّك.. أطلع.. أهبط[89] دبر حالك واحصل على ما تقتات به، وكفّ عن العطالة». ردّ عليها: «ماذا تريدين منّي أن أعمل؟!». قالت له: «وكيف أعرف أنا!.. المهم أطلع.. أهبط.. لعلّك تجد ما يكفل عيشك». جاء بسلّوم، وأسنده إلى الجدار، وشرع في الطلوع والهبوط! قالت أمه: «ماذا تفعل!؟» قال لها: «أنت من طلب منّي أن أطلع وأهبط؟!». قالت: «قصدت أن تسعى لجمع الرزق والإتيان به». راح يجمع كل ما يصادفه في الطريق من أمتعة مرمية غير صالحة للاستعمال. عندما حزمها وعاد، جاء بها إلى البيت. فرحت أمه لأول وهلة لما رأته قادما يحمل شيئا محزوما، فرحت وزغردت من شدّة السرور، غير أنها سرعان ما تبيّنت أن ما يحمله ليس سوى خِرَقًا بالية. قالت له: «ماذا فعلت؟!.. ما هذا؟» قال لها: «طلبتِ منّي أن أجمع ما أجده من رزق، وأن أجيء به، ففعلت!» غضبت وطلبت منه أن يتخلّص سريعا ممّا جاء به من سَقْطِ المتاع، وأن يرمي به بعيدا. قال لها: «قولي لي ما يمكنني فعله؟» قالت له: «افعل أيّ شيء مفيد». قال لها شاكيا: «طلعتُ وهبطتُ وجمعتُ وجئتُ كما قلتِ لي.. هذا ما عرفتُ عملَه!».

ذات يوم أرسلته ليشتري من السوق دجاجة. في طريق عودته رغب في النعاس فنام. مرّ به رعاة البقر، فأخذوا الدجاجة وحلقوا شعر رأسه وشنباته ولحيته. تَحَسَّسَ رأسَه ووجهَه فوجدهما حليقين. تساءل إن كان هو نفسُه يحى!. ولكي يتأكّد قرّر أن يعود إلى البيت ويسأل أمّه إن كان يحى موجودا في البيت أم لا!. نادى أمه يسأل عن يحى، لما قالت له إنه في السوق، اطمأنّ وقال لنفسه: إذن أنا هو يحى!.».

قصد منزل أخته، وكانت متزوّجة، تسكن بعيدا

عــن منزلهم، وجدهــا تفتل الكســكسي[90]، بعد أن ســلّم عليهــا، طلبــت منــه أن يمنع الدجــاج من نَقْــبِ حبات الكســكسي، خلال ذهابها إلى البئر لجلب المــاء. لمّا بقي لوحده، رفع رأســه فرأى شــكوة لَبَن معلّقة على الجدار، أراد أن يشــرب منهــا، فوقعــت على الكســكسي وتدفّق اللــبن، وأقبلــت الدجاجة تنقــب الطعام، جــرى وراءها يحــيى ورماهــا بحجــر، فقس رأســها فــوق الكســكسي، جــرت فــراخ الدجاجــة، واعتلــت الكســكسي تنقبــه. وصلــت أختُــه، غضبــت ممــا حــدث ونادتــه، وجدته يَحْضُــنُ بيــض الدجاجة، قالت لــه: «مــاذا تفعل؟!». قال لهــا: «قُوقْ..قُــوقْ أحضــن البيض بــدل الدجاجة التي ماتت!» قالــت له: «يحيى.. تسـبّبتَ لي في كارثة!.. اخرج مــن داري.. ماذا أقول لزوجي عنــد عودته؟!».قال لهــا: «كيف؟!.. أنقــذتُ الفراخ من المــوت وتقولين بأني تســببتُ في كارثة؟!»

خرج يحــيى مطرودًا مــن دار أختــه، ووجــد في طريقه ســربًا من النمل، راح يســدّ بيوتَه بالطمّــين[91] إلى ان لحق إلى الــوادي. واحتــار أين يذهــب!. حينئذ قــرر العودة إلى مــنزل أمّه. لمــا التقته، لم تتعــرّف عليه لأنّــه كان حليقًا، ظنّته غريبًا يســأل عــن ولدها!.. قالت لــه: «يحيى خرج مــن الدار منذ عشــرة أيام ولم يعــد!». قال لهــا: «أنا هو يحيى يــا أمّي!»، وروى لهــا ما حدث لــه في الطريق، عندما حلق الرعاة شــعر رأســه وشــنبه ولحيته!. أردفت: «أين كنــت طوال هذه المــدّة؟» ذكر لها ما لقيــه عند أخته التي طردتــه لأنه دفّق اللــبن وقتل الدجاجة. قالــت له: «أنت لا تفلــح في أيّ شيء تقــوم بــه!» قــال لها: «هــذا أنا يحيى أفعل ما يحلو لي، ســواء أحببتم ذلــك أم كرهتم!». قالت: «ســنرى.. اذهب واشــترلي قطعة كبد من الســوق»

خــرج يحــيى إلى الســوق، شــاهد ذبابــة واقعــة على الكبــد عند الجــزار، ضربهــا فقلّــب الرفّ الــذي يعرض عليــه الجزار اللحــم!.. صاح الجــزار يزجره قائــلا: «أنت مجنــون؟!.. مــاذا تفعــل؟!». قال يحــيى: «أنــا أضرب الذبابــة». قال لــه الجزار: «اتــرك الذباب وشــأنها!..». حطّــت الذبابة على شــدق الجــزار.. حاول يحــيى ضربها، فضرب الجــزار وراح يتبعهــا أينما وقعت على جســده.. في رأســه.. في كتفــه.. اشــتدّ غضــب الجــزار، وأوســعه ضربا وطــرده من محلّــه!. لما عــاد إلى المنزل ســألته أمه عن قطعة الكبــد؟ قال لهــا: «كنتُ أريد ضــرب الذبابة فضربــني الجزار وطــردني!».

هذا هو يحيى!..

3) ذياب ولد السلطان[92]:

هــذه خرافة أحد الســلاطين، وما ســلطان إلاّ الله، إذا أخطــأت يســامحني الله. هــذه الحكاية عن ســلطان له ثلاث نســاء؛ ذهبيــة وفادية وتركيــة. ولــدت كلّ واحدة منهنّ ولدا ذكرا. ذات يوم خاطبهن قائلا: ســألقي عليكن لغــزا، لتطرحــه كلّ واحــدة منكنّ علــى ولدها ليفسّــره: ما هــو خيــار الزنــاد؟، خيــار الشــجر؟، خيــار الطيور؟. عــادت فادية لتقــول له: خيــار الزناد هو الحجــر!، وخيار الشــجر هو الصنوبر!، وخيار الطيور هــي الحمامة!. قال لها الســلطان: «مــن اليوم يامــرأة، لا أعــترف بولدك!». وأعــادت تركيــة نفــس الإجابة. قــال الســلطان: «من اليوم يــا امرأة، لا أعــترف بولدك!». أما ذهبيــة، فقد كان الســلطان لا يحبّ ولدهــا!، جاءته وقالــت: «هذا جواب ولدي ذيــاب؛ خيــار الزناد هــو المكحلة[93]، وخيار الشــجر هــي النخلة، وخيــار الطيور هــي النحلة!».

طلب الســلطان مــن وزرائه أن يُحضــروا الحطب وأن يشــعلوه، وأن يأتــوه بذيــاب!.. قــال الســلطان لذياب: «مــا الــذي يغلــب النــار؟». ردّ ذيــاب: «صــدر الخيل!». قــال الســلطان: «من يغلــب صدر الخيــل؟». قال ذياب: «يغلب صدر الخيل فرســانها!». قال الســلطان: «مــن يغلب الفرســان؟». قال ذياب: «يغلب الفرســان أولادُهُــم!». قــال الســلطان: هــذا الحــلّ الصحيح هو الــذي يجعلــني لا أرمي بــك في النــار، ولكن اذهــب فأنا لا أعــترف بك!.

خرج ذياب، ســار في الطريق إلى أن وصل عنــد بْحِيرَة[94] الغــول. دخلها. لم يطأها بشــر من قبلــه!. تصايح الناس من بعيد: «إياك ودخولَها. ســوف يأكلــك الغول، ويأكلنا معــك!؟»، إلاّ أنّــه تمادى في تهــوّره!. وجد الغــول يدخّن الحشــيش!. قال له الغول: «مرحبا بك يا ابن الســلطان، لــولا واجــب الضيافة، لأكلــت لحمك ورميــت بعضمك وراء هذه الجبال لتتهشّــم!». قال ذياب: «لســتُ خائفا

منـك !.. أنا جئتُ أبحث عنـك لأبارزك؟!». قـال الغول: «بالسـيوف أم بالْكُفُـوف[95]؟!». قـال ذيـاب: «كمـا تريـد!». بـدأت المبـارزة بالسـيوف، كلّ منهمـا يضرب الآخـر بأقـصى قوتـه، كـثر الزعيـق والصيـاح، وأصيب الغـول بجـروح بليغة، هـرب والدم يسـيل منه بغـزارة، تبعه ذيـاب، ولج باطـن الأرض حيث مسـكنه!.

كان للغـول مثل السـلطان ثلاث نسـاء. كلّ واحدة لها غرفتهـا. دقّ ذياب الباب الأوّل. سـمع صوت المـرأة الأولى: «اشـت.. هـذي دار الغـول!». قـال: «أنا أبحـث عنه!» «اذهـب عنـد المـرأة الثانيـة!». دقّ الباب الثاني. سـمع صوت المـرأة الثانية: «اشـت.. هذا بيت الغـول!». قال: «أنا أبحـث عنه!» قالـت: «اذهب عنـد المـرأة الثالثة». ضـرب البـاب الثالث برجلـه ودخل، وجـد المـرأة الثالثة تـداوي جـروح الغـول!.. نطق الغـول وهو يـئنّ: «مرحبا بك ذيـاب.. لولا أنك ضيفي لكسـرت عظامك ورميت بها خلف هذه الجبال لتتهشّـم!». قال ذيـاب: «جئت أبحث عنـك لأنتهي منك!». ثم إنّه قفز علـى الغول وأجهز عليه. زغردت النسـوة الثلاث، لأنهنّ تخلّصن من سيطرة الغول، وكانت أسـماؤهنّ: ذهبية وفادية وتركيـة. عثر ذياب على حبل متـين رمى به إلى أعلـى الحفرة لتصعد نسـاء الغول، ثـمّ يتبعهـن. لمّا صعـدت فاديـة وتركية، قالـت ذهبية لذياب: «انتظـر.. لو صعـدتُ قبلك ورأى النـاس، الذين هم فوق، جمالي، سـيقطّعون الحبل لتبقى هنا ويستأثرون بي.. لماذا لا تسـبقني أنت، ثـمّ أصعد أنـا؟!». أصرّ ذياب علـى أن تصعد هـي أوّلا، تركت له خاتما، وقالـت له: «إن بقيـتَ في باطـن الأرض، أنظر فيـه، إن وجدتَه قـد ابْيَضَّ تأكّد بأنّك سـتنجو من الموت، وإن اسْـوَدَّ سيكون مصيرك الهلاك!» ومـا أن صعدت ذهبية، حـتى انبهر بجمالها من كانوا خارج الحفرة!، وقالوا: «لاشـكّ أنّـه تركها هي الأخيرة لكي يسـتأثر بها لنفسـه، سـوف نتركه هنـاك، ونأخذها لأنفسـنا!» وقطعوا الحبل ليتخلصـوا منه. أخـذوا المرأة الجميلة عنـد أبيه السـلطان، ليتزوّجها!..

لمّا سـقط ذياب عند قطـع الحبل به، نظـر في الخاتم الذي تركته ذهبيـة، وجده قد ابيـضّ، تيقّن من خلاصه، راح يتجوّل في باطن الأرض، ينتقل بـين الوديان إلى أن وجد عـين ماء، جـفّ ماؤهـا، تقـف عندها فتـاة عزبـاء تحمل جفنة[96] مـن الكسـكسي، والدمع يسـيل مـن عينيها!.. سـألها ذيـاب: «ما بـك يـا فتـاة؟!»، قالت: «أنـا بنت سـلطان هذه البلاد، واليـوم جاء دوري ليقدّمـوني للثعبان ذي الـرؤوس السـبعة ليلتهمني، لأنه يحبس المـاء عنّا، ولا يسـمح بعبور القليل منـه، لسـدّ حاجتنـا، إلا إذا قُدّمت لـه فتاة يأكلهـا!..». قـال لها: «أنـا جوعان.. عـاتي جفنة الكسـكسي لآكلها، وعندما يـأتي الثعبـان، نبّهيني لأنهض وأقضي عليـه!». بقيت الفتاة تنتظر، ومـا أن أطلّ الثعبان الضخم ذو السـبعة رؤوس، حتى أخرسـها الهلع، وهطلت الدموع الحـارّة من عينيها!..؛ سـقطت إحداهـا على خدّ ذيـاب، أحرقته، فنهـض مسـرعا، ورأى الثعبـان يتطاير الشـرَرُ من عينيـه!.. نطـق الثعبان بصوت يبعـث الفزع في الحجـر قائـلا: «مرحبا بـك ذياب بـن السـلطان، لولا أنـك ضيف عنـدي لرميـت بعظامك خلف هـذه الجبال لتتهشّـم؟!». أجابـه ذيـاب: «لسـتُ خائفـا منـك أيها الوحـش، جئت لأخلـص الناس من شـرّك.. قَـرِّبْ؟!». قـال: «انتبـه.. لي سـبع رؤوس!». قـال ذيـاب: «وانـا عندي سـبع ضربـات!.. !..». بـدأت المبـارزة، كان يصدر عن الوحـش صـوت رهيـب، وكان ذياب يقفـز من جهة لأخرى يقطع في كلّ مرّة رأسـا، ولمّـا كاد أن يقطعها جميعا، قال الثعبان بصوتـه المُرعب: «هـذه رأسي الحقيقية!». قـال ذياب: «وهـذه ضربـتي الحقيقيّة!» ثم هـوى عليه بالسـيف فقطع الـرأس الكبـيرة. في نفس هـذه اللحظة تدفّقت المياه، وسـالت في المجاري تشـقّ البساتين وتروي النبـات. جرت الفتاة نحو منزل أبيها السـلطان وقد حملت بـين يديها إحـدى فردتي حـذاء ذيـاب، والتي طـارت منه وهو يقفـز في صراعه مـع الثعبان!.

تعجّـب السـلطان وتسـاءل كيـف يسـتطيع شـابّ لوحـده أن يقـضي علـى الثعبـان بينمـا شـباب البـلاد جميعـا عجـزوا عـن هـذا الفعـل قبلـه!. وأخـذ فـردة الحـذاء مـن ابنتـه وطلـب مـن حراسـه أن يبحثـوا عـن الشخـص الـذي تمكّـن مـن تخليـص البـلاد مـن الوحش الرهيـب ووعـد بـأن يزوّجـه ابنتـه

ويمنحـه نصـف مملكتـه. تقـدم عـدد كبـير مـن الشـباب أمام السـلطان مدّعين أنهم من فعـل ذلك، غير

أن فـردة الحـذاء لـم تطابـق أقدامهم!. ولـم يبق في



5

الأخير سوى شاب فقير غريب عن البلاد، لم يأبه به أحد، ولم يقس فردة الحذاء!.. طلبه السلطان، جيء به، قاس الفردة، فجاءت متطابقة مع قدمه، وتعرّفت عليه ابنة السلطان!.. قال له السلطان: «اطلب ما تريد.. أعطيك ابنتي ونصف مملكتي، وإذا أردت خلاف ذلك منحتك ما تطلب؟!». قال له: «لا أستحقّ شيئًا مما عَرَضْتَ عَلَيّ.. أريد فقط بندقيّة وبارودا!». قال السلطان: «أعطيك ما أردت، كلّ ما أملك هو تحت تصرّفك!.. لكن أُحَذِّرُكَ من الاقتراب من ذلك الجبل!»، وأشار بيده لجبل كان قريبا منهم.

توجّه ذياب لذلك الجبل، وبينما كان يجول في سفحه، رأى ثعبانا يسعى متجها نحو عش طائر مالك الحزين، ليأكل فراخه. أطلق عليه النار بالبندقيّة فصرعه، ثم تمدّد بمحاذاة العش واستغرق في النوم من شدّة التعب. لمّا عاد الطائر إلى عشه، أوشك أن يفقأ عيني ذياب، لولا أن فراخه تدخّلت قائلة: «اتركه ينام، إنّه من أنقذنا من الهلاك!». ثم روت له ما حدث مع الثعبان. نزع مالك الحزين إحدى ريشاته وطفق يحرّكها ليبعد عن ذياب الحر ويجلب له الهواء المنعش. لمّا فطن ذياب، قال له الطائر: «لقد أنقذت فراخي من الهلاك، اطلب منّي ما تريد؟!». قال ذياب: «أريد الصعود إلى سطح الأرض!». قال له: «بإمكاني أن أفعل ذلك، لكن قبل ذلك، اذهب عند الراعي يعطيك معزة موشومة، اذبحها وانزع منها سبعة أطراف، هاتها معك، واترك الباقي للراعي!».

فعل ذياب ما ذكره له الطائر. وامتطى ظهر الطائر الذي أوصاه بأن يُلْقِمَهُ في كل مرحلة من مراحل السفر، وهو يقطع سبع سموات، قطعة من اللحم، إلى أن يصل إلى سطح الأرض. فعل ذلك، غير أنه في المرحلة السابعة، سقطت منه قطعة اللحم، فانتزع قطعة من فخذه وأعطاها للطائر. غير أن مالك الحزين تنبّه للأمر وحذّره من فعل ذلك مرّة أخرى!.. وحاول لما وصل به إلى الأرض أن يعيدها إلى مكانها. سار ذياب طويلا لكي يصل إلى قصر أبيه. وصل إليه في اليوم الذي كان أهل القصر يهيئون احتفال زواج السلطان بذهبية امرأة الغول الجميلة.

أرادت ذهبية أن تتأكّد إن كان ذيابا قد خرج من باطن الأرض أم بقي هناك، فاشترطت على السلطان أن يُحْضِرَ لها دجاجة مع فراخها مصنوعة من الياقوت!. كانت تعرف أنّ هذا الأمر لا يمكن أن يقوم به سوى حامل الخاتم الذي تركته عند ذياب. لأنّ الخاتم السحري

وحـده من يسـتطيع إحضار مثـل هـذه الدجاجة. طلب الملك من الصائغ أن يصنع دجاجة الياقوت وفراخَها، استعان الصائـغ بذياب الـذي كان يعمل عنـده صانعا، وأحضـر الدجاجة لقصر السـلطان، تأكـدت ذهبية من وجود ذيـاب على سـطح الأرض غير أنها لـم تكن تعرف مكانه. اشـترطت مـرّة أخـرى قفطانا[97] مـن ذهب يقف مـن نفسـه ويرقـص إذا مـا طَلَبَ منـه صاحبُـه ذلك، وكانـت تعلم أن ذيابـا وحده بفضل الخاتم السـحري من يسـتطيع إحضاره.

توجـه السـلطان مرّة أخـرى إلى نفس الصائـغ، الذي اسـتعان بذياب وأرسـله إلى القصـر يحمـل القفطان!.. تعرفـت ذهبيـة على ذياب، لمـا رأت الخاتـم في إصبعه، وفي رمشـة عين انتقلا معـا إلى القصر الذي بنـاه ذياب!..

حكايتي سارت مع الحريق، وجئت أنا مع الطريق[98].

4) غول خشب الغابة[99]

كانـت هناك فتاة لم تخـرج من البيت منـذ أن ولدت، وكانـت والدتهـا تخـشى أن يصيبهـا مكـروه إن خرجت. وذات يـوم ألحّـت علـى والدتهـا في أن ترافـق نذّاتهـا، فسـمحت لهـا بعـد تـردّد. ذهبـت مـع مجموعـة من الفتيات وقصـدن الغابة لجمع الحطـب. لمّا كانت تجمع ما تسـاقط من عيدان الأشـجار، عثرت على عصا جميلة مزركشـة بالألوان؛ ففكرت أن تحملها لأخيهـا ليلعب بها. ربطتها مع حزمة أخشـاب الغابـة، غير أنّ ربـاط الحزمة كان سـرعان ما ينحلّ، وتتناثر الأخشـاب. ظلّت تسـعى في كل مـرّة لإحـكام الرباط، غـير أنّ الحبل ينفـرط. وصل المسـاء وهـي في هذا الحـال. تركتهـا الفتيـات وعدن إلى بيوتهنّ. لمّـا أقبل الليل نطقت العصا المزركشـة وقالت: «سـآتيكِ في يـوم ممطـر، تأتيـكِ الجمـال فيـه محمّلة بالدقيـق والصـداق، وسـأتزوجك!». أحكمـت ربـط الحزمـة وعـادت إلى بيتها.

في الموعـد المحـدّد جـاءت قافلـة الْجِمَـال محمَّلـة بالدقيـق وبـكل ما لذّ وطـاب، أفرغـت حمولتَهـا في فناء البيـت، وتم حمـل الفتاة لتكـون زوجة لكائـن لم تتعرف عليـه بعد. في بيـت الزوجية وجدت سـبع غرف. سـمح لهـا الزوج بـأن ترتاد سـتّ منهـا، وأمرها بعـدم محاولة دخـول الغرفة السـابعة.

دفعهـا الفضول ذات يوم إلى اقتحام الغرفة السـابعة. رأت زوجهـا في هيئـة غـول يفترس إنسـانا، لـم يبق منه سـوى الـرأس. أمرهـا بـأن تشـاركه في التهام اللحم البشـري، وأن تأكل الرأس المتبقّي. قالت له: «سـآكله لمّا تخـرج!». أخفته في عين المـاء. لما عاد الغـول نادى على الـرأس فأجاب: «أنـا موجود في عـين الماء!». كـرّر أمره لهـا بأن تلتهم الرأس. قالت له: «سـآكله لمّـا تخرج!». في الصباح أخفتـه داخل الموقـد. عاد في المسـاء، ونادى على الرأس فأجابـه من داخل الموقد: «أنا موجـود في الموقد!». في اليـوم الموالي هدّدهـا بالافتراس إن هي لم تـأكل الرأس. حينـذاك حملـت الـرأس في الصبـاح وقصـدت النهـر لتغسـل الصوف حاملة معهـا الرأس البشـريّ. قصدها غراب وطلب منهـا أن تمنحه قليلا من الصوف ليفرشـه لصغـاره. وافقت علـى منحه الصـوف مقابـل أن يحمل الـرأس ليخفيـه. أخـذ الغـراب الـرأس ورمى به وسـط البحـر، وعاد ليسـتلم الصـوف فمنحته مـا أراد وأوصته بـأن يذهب إلى أمهـا ويقول لها: «ابنتـك موجودة في جبل قِيرْوَانْ، تزوجها غول تحيط به سـبعة أسـوار من الحديد وسـبعة أخرى من الخشـب. في الليل يضـع رجله ورجلها في خلخـال واحـد، ويشـدّ شـعرها بـين أسـنانه. ابعثي بـأولادك لإنقاذها!..».

لمّـا بلـغ الخـبر الأمّ؛ شـرعت في نسـج برنـوس مـن حريـر. دخل أحـد أبنائها وقـال: «لمن تنسـجين البرنوس يا أمّي؟». قالت: «لمن يجتاز سـبعة أسـوار مـن حديد!». قال لهـا: «أنا يـا أمّي!». دخـل الولد الثاني، وطـرح عليها نفس السـؤال. قالت: «لمـن يضرب الطائر بالنشـاب في السـماء ويقتله في رمشـة عين!» . قـال: «أنا يـا أمّي!». دخـل الولد الثالـث. وكرر نفـس السـؤال. أجابت: «لمن يسـمع صوت الندى!». قـال: «أنا يـا أمّي!». دخل الولد الرابـع وسـأل، فقالت لـه: «لمن هو قـادر علـى الرؤية في الظـلام الدامـس!». قـال: «أنا يـا أمّي!». ودخـل الولد الخامـس. قالت له: «لمـن يضرب العصا فتنفتـح أبواب الخشـب!». قـال: «أنا يـا أمّي!». دخل الولد السـادس. قالـت لـه: «لمـن يسـتطيع أن يأخـذ البيض مـن عشّ الحجلة دون أن تسـتيقظ!». جاء الولد السـابع، قالت له:

«لمن يستطيع فكّ الشعر من السدراية![100]». قال: «أنا يا أمّي!». جمعت بعد ذلك أولادها السبعة، فحكت لهم ما جرى لأخته. قرر الإخوة الرحيل من أجل إنقاذها.

لمّا وصلوا تقدم الولد القادر على تخطّي أسوار الحديد السبعة من الحديد، حمل إخوته ودخل بهم قصر غول الغابة. التقوا بأختهم ففرحت بهم، غير أنها ارتعبت خوفا عليهم، وقالت لهم سيعود الغول من الغابة ليلا وإذا ما علم بوجودهم سوف يفترسهم!. قالوا لها: لا تخافي فقد هيأنا خطة لهربك منه. بحثت عن مكمن لهم وخبّأتهم. لمّا أقبل الليل جاء الغول، فانتظروا لمّا نام، وقام الولد الذي يستطيع أن يتسمع صوت الندى بتنبيه إخوته إلى استغراق الغول في النوم. وبادروا إلى غرفة نومه. تقدم سلاّك الحرير من السدراية حاملا إبرة وفكّ بها شعر أخته من أسنان الغول. قام من يستطيع أخذ البيض من عش الحجلة دون أن تستيقظ، بحمل أخته من سرير الغول وخرجوا بها. عبر بهم كبيرهم أسوار الحديد السبعة، وخرجوا من القصر، وما أن قطعوا مسافة حتى استيقظ الغول، تعقّبهم طائرا في السماء. رآه القادر على الرؤية في الظلام، فوجه نحوه ضارب النشاب سلاحه فأرداه قتيلا. عادوا حينئذ إلى القصر. ضرب أحدهم بعصاه الأرض فانفتحت أبواب الخشب، وضرب آخر فانفتحت أبواب الحديد، وولجوا تحت الأرض فعثروا على كنوز الغول. حملوها وقفلوا عائدين بأختهم إلى بيتهم محملين بما خفّ حمله وغلا ثمنه. وهكذا انتهت حكايتي وحُلّتْ عُقْدَتُهَا.

5) عصفور المطر[101]:

يروى أن فتاة لم تخرج طوال حياتها من البيت، وذات يوم مرت مجموعة من الفتيات وطلبن منها أن ترافقهن للاحتطاب من الغابة القريبة. عندما كانت تجمع الأخشاب عثرت على عصا جميلة مزركشة. قالت: سآخذها لأخي الصغير يلعب بها!. جمعت حطبا وحاولت ربطه في حزمة مع العصا، غير أن الرباط كان ينحلّ في كلّ مرّة. ظلّت تكرر ذلك العديد من المرات إلى أن حل المساء، وغادرت صاحباتها الغابة. حينئذ رمت بالأخشاب واحتفظت بالعصا المزركشة وهمّت بالعودة. تكلمت العصا وقالت: ستأتيك جِمَالٌ في يوم مرعد ممطر محملة بالمؤونة وبالصداق وسأطلبك للزواج!..

لما عادت إلى البيت روت ذلك لأمها. جاء اليوم الموعود وتزوجها عصفور المطر. عاشت معه حياة سعيدة. ذات يوم قالت له: «أريد أن أذهب لزيارة أهلي». سمح لها بالذهاب، ولكنه أرسل برفقتها كبشا، وأوصاها برعايته وأن يبقى قريبا منها لا يفارقها. كان هذا الكبش هو نفسه عصفور المطر، وقد تحوّل في صورة حيوان. في بيت أهلها سألها أخواتُها عن حياتها بعد الزواج؛ قالت لهن: «أعيش سعيدة في قصر لا ينقصه أي شيء، وما أطلبه يحضر في التوّ، غير أني لا أرى زوجي.. يأتي ليلا، أتحسس وجوده في الظلام، يخرج صباحا، ولا يعود إلا عند قدوم ظلام الليل!». قلن لها: «قد يكون وحشا، أو متزوّجا بامرأة أخرى!.. نصنع لك سبعة مصابيح، تُشعلينها قبل أن يدخل، تُخفينها في الْقِدْر. لمّا ينام تُخرجينها لترين من يكون؟!». استمع الكبش إلى ما قلن، وفي الطريق حذّرها قائلا: «أيّتها الشقيّة ستكون مصابيح أمّك سببا في مصيبتك!». كان كلّما حذّرها رمت بمصباح في الطريق. لم يبق لها سوى مصباح واحد أقسمت أن تحمله معها إلى بيت زوجها.

عملت بنصيحة أهلها؛ وأشعلت المصباح ونظرت إليه. بهرها جمالُه!.. رأت في أصابعه عشر خواتم. وجهت الكلام لكل خاتم تسأله عمّن يخدم؟ فكان ردّ كلّ منها: «أنا في خدمتك وخدمة نفسي لِمَ أَنْتِ مُتَهَوِّرَة!». نهضت من الفراش لكي تطفئ المصباح. سقطت قطرة من زيته على شاربي زوجها. استيقظ من النوم وهرب. تبعته في الحين، لكنه اختفى عن ناظريها. راحت تتبع آثار قدميه إلى أن وصلت إلى مرج نصفه أخضر ونصفه الآخر يابس. تعجّبت!.. قالت لها الجهة اليابسة: «تلك الجهة الخضراء مرّ بها عصفور المطر وجلس عندها ليرتاح!». سرها الخبر. واصلت طريقها فوجدت شجرة نصفها أخضر ونصفها الثاني جافّ. استغربت!..

نطق النصف اليابس قائلا: »-مرّ من هنا عصفور المطر وقطع غصنا من تلك الجهة التي اخضرّت لكي يستعمله مروحة!.. «. تابعت السير فوجدت في طريقها عيني ماء؛ إحداهما جارية والأخرى يابسة. نطقت اليابسة وقالت لها: «مرّ عصفور المطر فجرت المياه في

العين التي شـرب منها وغسـل يديـه فيها!».

تابعـت الطريـق متعقبـة آثـاره، وعندمـا وصل إلى بيـت أمّه انتظرهـا هنـاك عند المدخـل وحذّرهـا قائلا: «أمّي غولـة.. سـتجدينها وقد رمت بثدييهـا الضخمين إلى ظهرهـا، تصـبّ الحبـوب في الـرحى تطحنهـا. ارتمي علـى الثديين وارضعـي منهما لكي لا تؤذيـك!». عملت بنصيحتـه، وقالت لها الغولـة: «لو أنك لـم ترضعي من حليبي لافترسـتك وافترسـت أهلـك!». دخـل عصفور المطـر فتظاهرت الغولة بالفرح وهي تسـتقبلهما في بيتها. بعـد أيام قليلـة، قامت الغولـة في الصباح وأمـرت زوجة ولدهـا بأن تقوم بغسـل الحي الـذي يقع فيـه البيت كله، وهددتهـا بأنها سـوف تلحـس الأرض عنـد عودتها وإن وجدت شـيئا عالقا من تراب أو وسـخ سـوف تفترسها. جلسـت الزوجة تبكـي لأنها لا تقـدر على مـا أمرتها به. جاءهـا عصفور المطر وسـألها فذكـرت له مـا قالته أمه. ذكّرهـا بمـا فعلتـه مـن خروج عـن طاعتـه، وقـال لها مشـيرا إلى تلّة محاذيـة: «اصعـدي التلّة ونـادي الأنهار لتأتي وتغسـل الـحي، واذكري لهـا أن عصفـور المطر يأمر بذلـك لأنه سـيتزوّج ويقيم عرسـا!».

أقبلـت الأنهـار وغسـلت كلّ أركان الحيّ. لمـا عادت الغولة في المسـاء وجدت كلّ شيء نظيفا يلمـع، عرفت أن ولدها هو مـن فعل ذلك ولـم تقل شـيئا. في صبيحة يوم الغـد أفرغت الخـوابي[102] ممّا فيها من قمح وشـعير وفول وعـدس وحمـص وغيرهـا.. خلطتها ثـم قالـت لزوجة ابنهـا: «أريد منك أن تقومي بفرزهـا، وتعيدين كل صنف إلى موضعـه، لما أعـود في المسـاء سأفترسـك إن عجزت عن فعل ذلـك!». طفقت تبكي وتنـدب حظها، وعندما عـرف عصفـور المطر بذلـك، قـال لهـا: «نـادي النمل واطلـبي منـه أن يقوم بفصـل الحبوب عـن بعضها، لأن عصفـور المطر يريد أن يقيم عرسـه!». فعلـت ذلك. لما جاءت الغولة ووجدت كل صنـف من الحبوب في خابيته، قالت: «هـذه من حيـل ولدي!».

بعـد أيـام تمارضـت الغولة وقالـت لزوجـة ولدها: «أريد منـك أن تُحْضِرِي ريش جميـع العصافير وتضعيه في مخـدّتي، ولـو بقي هنـاك طائر واحد بريشـه سـوف أفترسـك!». جلسـت تبكـي، جاءهـا عصفـور المطـر، وذكرهـا مرة أخرى بمـا فعلته واسـتوجب المحنة التي هي فيها؛ ثمّ إنّه أشـفق عليهـا وقال لها: «اصعـدي التلّة مرّة أخـرى ونادي للطيـور وقولي لها إن عصفـور المطر مريض ويريد أن يتوسّد ريشـك!». أقبلت جميع الطيور ونتفت ريشـها، فجمعتـه زوجـة ابن الغولـة وحشـته في مخدّة الغولـة. مرت أيام وعـادت الغولـة لتطلب من المـرأة ردّ الريـش إلى أصحابه، فما كان عليها سـوى أن تصعد التلة مرة أخـرى لتطلب مـن العصافير أن ينفـذوا أمر عصفور المطـر وأن يقبلـوا لاسـترداد ريشـهم لأنّه قـام معافى من مرضـه. فعلت الطـير ذلك.

تيقـن عصفور المطر بـأن والدته عوّلـت على افتراس زوجتـه. فدبّـر أمـرا. في المسـاء عاد لوحـده قبلهـا، وهيأ غرفة، أمـر أمه بأن تنام فيها لوحدها. وعندما اسـتغرقت في النوم، قام بإضرام النار في تلـك الغرفة. احترقت الغولة وعـاش عصفور المطر مـع زوجته في منتهى السـعادة.

هكذا انتهت حكايتي وحُلَّتْ عُقْدَتُهَا.

6) بقرة البتامى[103]:

كان لرجـل امـرأة رُزِقَ منهـا بولدين؛ طفلـة وطفلة. مرضـت الأمّ وتوفّـت. أوصت قبـل وفاتها زوجهـا بأن لا يبيع البقـرة الوحيدة التي تمتلكها، مهمـا كانت الظروف.

تـزوّج الرجل بامرأة ثانيـة لكي تعتـني بطفليه. كانت للمـرأة بنت قبيحـة المنظر، ذات أخلاق سـيئة. أصبحت المـرأة تغـار من الربيبـين، وكانت تتسـاءل علـى الدوام: لماذا ينمو اليتيمان بسـرعة ويـزدادان جمالا، على عكس ابنتهـا الـتي ظلّـت ضعيفة الجسـم، مشـوّهة الخلقة. كانت زوجـة الأب تـسيء معاملـة الفتاة والفـتى وتمنع عنهما الطعـام. كانـا يلجآن إلى البقـرة الـتي تركتها لهما أمّهمـا المتوفّيـة فيرضعان الحليـب من ضرعهـا. كانت البقرة تتوقـف لمّا يصلان بمحاذاتها، وتمرّر لسـانها على وجهيهما بـكلّ حنوّ وتحـرّك ذنبها مرحّبة بهمـا وترمُقُهما بعطـف وحنـان، وتتركهمـا يرضعـان من ضرعهـا إلى أن يشـبعا. كان ذلك هو مصـدر غذائهما.

ذات يـوم قالت المـرأة لابنتهـا الشـوهاء: «أريدك أن تذهـبي وتتبعيهما، وانظـري ماذا يـأكلان ويشـربان؟!.. افعلـي ما يفعـلان؛ لكـي ينمو جسـدك ويـزداد جمالك

مثلهما !..». تبعت البنت المشوّهة أخويها اليتيمين الجميلين، ولمّا رأتهما يرضعان من ضرع البقرة، الذي كان ينزّ حليبا دافئا وصافيا، حاولت أن تفعل مثلهما، لكنها ما أن شرعت في مصّ ضرع البقرة حتّى نزَّ في فمها دمًا أحمر قانيا وقيحًا!.. تراجعت البنت مذعورة، وعادت إلى البيت باكية، وشَكَتْ لأمّها وحدّثتْها بما حصل!..

نادت المرأة القاسية على زوجها وطلبت منه أن يذبح البقرة!.. ففعل. لم يجد اليتيمان طعاما يتقوّتان به؛ فقصدا قبر والدتهما المتوفّاة لزيارته فوجدا شجرة عنب قد نبتت عليه وظلّلته، وقد تدلّت من أغصانها عناقيدُ ذهبيّة بلّلها الندى، وانعكس عليها شعاع الشمس. أكل اليتيمان من الشجرة فوجدا حبّات العنب اللمّاعة والنقيّة حلوة المذاق ومغذّية، وأصبحا يقبلان عليها كلّما جاعا!..

طلبت زوجة الأب من ابنتها الشوهاء مرّة أخرى أن تتبعهما لكي تنظر ما يفعلان وتقلّدهما. تبعتهما البنت، ولمّا رأتهما يأكلان من شجرة العنب، جرت إليها ومدّت يدها تقطف منها.. فجأة تحوّل العنقود إلى حزمة من الأشواك وخزتها؛ فرمت بها وعادت دراجها خائبة تشكي لأمها مما حدث لها!.. غضبت المرأة الشريرة، وقصدت المقبرة وقامت بقطع شجرة العنب من جذورها!..

ازداد حال اليتيمين سوءًا، وقست عليهما زوجة الأب أكثر، وكانت تكلّفهما بالأعمال الشاقة، ولا تطعمهما، وتعاملهما معاملة سيّئة. ذات يوم قررت الرحيل على أن تتركهما لوحدهما؛ ولكي يتبعانها تظاهرت بأنها ستكلفهما مع ابنتها الشوهاء بغسل الصوف في الوادي. عندما لاحظت الفتاة اليتيمة زوجة أبيها تحزم الأثاث ترجّتها بأن تنتظر إلى أن يقوموا بغسل الصوف، ويعودوا جميعا من الوادي ليرحلوا كلّهم. طمأنتها قائلة لها: «لمّا تكونون في الوادي وتشاهدون الدخان يتصاعد من المدخنة وتسمعون الكلب ينبح، اعلموا بأننا لم نرحل ومازلنا في انتظاركم!».

أعطت زجّتين[104] من الصوف السوداء لليتيمين، ووضعت بين يدي ابنتها زجّة بيضاء، وقالت: «اذهبوا إلى الوادي ..لا أريد منكم أن تعودوا قبل أن تصبح الزجّات جميعا بيضاء ناصعة!..». لمّا وصلوا لإلى الوادي، غطست البنت الشوهاء الزجة البيضاء في الماء وأخرجتها، وانصرفت عائدة إلى البيت. أما اليتيمان فقد ظلاّ وقتا طويلا وهما يَعْرُكَانِ[105] الصوف السوداء لتصبح بيضاء دون جدوى!.. وكانا كلّما التفتا نحو البيت شاهدا الدخان يتصاعد من المدخنة، وسمعا نُباح الكلب.. فيطمئنّان ويظنّان أنّ أهلهما في انتظارهما. أقبل الليل بعد أن غابت الشمس، وقرّر اليتيمان العودة إلى البيت. لمّا وصلا وجدا أهلهما قد رحلا. كانت ألسنة النار تلتهم أعواد الحطب المتبقّي، وكان الكلب مربوطا إلى الرحى الحجريّة يدور حولها وقد تعب فأكثر من النباح!..

جاع اليتيمان فبحثا عن كسرة[106] يتقوّتان بها فوجداها في الرماد؛ نفضها الولد وهمّ بقضمها، لكن أخته التي كانت أكبر منه سنًّا اختطفتها من بين يديه ورمت بقطعة منها للكلب. لما أكلها الكلب سقط على الأرض يتلوّى ومات!.. لقد كانت خبزة مسمومة دسّتها زوجة الأب في الرماد لتقتلهما!.. امتنع الشقيقان عن أكل الخبزة وقضيا ليلتهما جائعين. في الصباح الباكر حملا معهما عصا الرحى ورحلا بحثا عن أهلهما.

ظلاّ يمشيان.. يمشيان.. يمشيان، وقد اشتدّ جوعُهما. شاهدا عن بعد، على حافة الطريق كدسين؛ أحدهما أصفر والآخر أبيض! قالت الفتاة: «لعلّ الكدسان ممّا يؤكَل. سوف آكل الكدس الأصفر..» قال الولد: «أما أنا فسآكل الكدس الأبيض..». لمّا وصلا؛ وجداهما بلحًا وملحا. أكلت الفتاة البلح وأعطت لأخيها شيئا منه، غير أنه رفض عرضَها وأقبل على الملح يَسُفُّه.

لقد كان غِرًّا لا يعرف عواقب الأمور!. اشتدّ عطشُه، وشرع يبحث عن نبع ماء؟. وكان اليتيمان يسيران في أرض تَمُرُّ بها ودِيانٌ مسحورة!.. من يشرب منها يتحوّل إلى حيوان!.. كانا كلّما مرّا بوادٍ يُقبِلُ الفتى على الماء ليشرب منه، غير أن أخته الفطنة كانت تمنعه من الشرب لكي لا يتحوّل إلى حيوان!..



6

اشتدّ تعبهما وجلسا على حافة الطريق ليرتاحا. نامت البنت قليلا، فقام أخوها وجرى إلى الوادي المسحور وعبّ منه الماء. لكنّه سرعان ما تحوّل إلى غزال، لأنه شرب من وادي الغزلان!.. عاد ينطّ نحو أخته. أفاقت الفتاة على منظر أخيها وقد تحوّل إلى غزال؛ فضربت كفًّا بكفّ، وصرخت باكية: «لقد خُدِعْتُ فِيكَ يَا ابْنَ أُمّي!.. »، ثم تابعت طريقها، يتبعها أخوها الغزال.

وصل اليتيمان إلى أرض فيها نبع ماء، حوله شجر ظليل ونبات كثيف. أعجب المكان الفتاة، فأقامت فيه مع أخيها. كانت تأوي إلى شجرة كبيرة باسقة، فتصعد إلى أعلاها وتنام على أغصانها القويّة التي تحجبها عن أعين المارّة. أما أخوها فقد كان يسرح في المرج، ويعود كلّ مساء ليبيت عند جذع الشجرة حيث كانت تقيم أختُه.

في يوم من الأيّام، مرّ سلطان تلك البلاد بالمكان، وقصد النبع لكي يشرب فرسُه. لما عاد إلى قصره لاحظ بأنّ فرسه ليست على ما يرام، هَزُلَتْ بعد أيام قليلة لأنها كانت تمتنع عن الأكل والشرب!. جاء بيطريّ وكشف عنها فوجد أن شعرة طويلة التوت على لسانها. نزعها مندهشا لطولها وجمالها!.

ولما حملها إلى السلطان قرر أن يرسل حراس القصر للبحث عن صاحبة هذه الشعرة ليتزوّجها؛ فراحوا يقيسونها على شعر جميع فتيات المملكة، لكنهم عادوا خائبين!.

ذات يوم من الأيام خرجت الخادمة الوصيفة السوداء لتجلب الماء من النبع. ولمّا كانت تملأ جرّتها شاهدت صورة الفتاة منعكسة على سطح الماء، ظنّتها صورتها هي!. كسرت الجرّة ومزّقت ثيابها وعادت غاضبة إلى القصر تشكو حالها للنسوة قائلة لهم: «لماذا تتخذونني خادمة وأنا على قدر كبير من الجمال، يفوق جمال حرائر القصر؟!». ضحك منها النسوة، وعرفوا من كلامها ما حدث لها عند النبع. ذهبت النسوة إلى النبع، وانتبهوا إلى وجود الفتاة ذات الوجه الجميل في أعلى الشجرة. لما عدن إلى القصر أخبرن السلطان، فأرسل حرسه إليها، غير أنها رفضت النزول خوفا من أن تتعرض لمكروه. بعث السلطان لـ«السَّتُّوتْ» العجوز الماكرة يطلب منها أن تعينه في إنزال الفتاة من مكمنها.

أمرت العجوز الداهية بإحضار خيمة وعدد من النعاج إلى المرج، وتظاهرت بالإقامة فيه قريبا من

الشـجرة. في المسـاء لمـا آوت النعـاج أمـام الخيمـة، تظاهـرت بالقيـام بحلبها، وكأنّهـا عميـاء، فتقبض على ذيولها بـدل الضرع. صاحت الفتاة من فـوق: «لا يعمّة لا تُحلب الشـياه من ذيولها كما تفعلـين!». ترجّتها العجوز أن تهبـط لتسـاعدها علـى حلـب شـياهها بالطريقـة المناسـبة مدعيـة العماء. أخـذت الفتاة منهـا عهدا على أن لا تمسـها بسـوء. حينـذاك نزلت من أعلى الشـجرة، وسـاعدتها علـى حلـب النعـاج، ثـم عـادت إلى أعلـى الشـجرة. في الغد تظاهرت «السـتوت» بأنها تقوم بقلي الحبوب ووضعـت الطاجين مقلوبا. صاحـت الفتاة من أعلى الشـجرة لتنبههـا إلى سـوء اسـتعمالها للطاجين، فطلبـت منها أن تنزل لتسـاعدها. حينـذاك نزلت الفتاة ونسـيت أن تطلـب منها العهـد بالأمان. حينـذاك خرج حرس السـلطان من مخبئهم وقبضوا على الفتاة. قاسـوا الشـعرة الطويلة على شعر رأسـها، تأكدوا من كونها هي صاحبة الشـعرة التي يريد السـلطان أن يتزوجها. حملوها إلى السـلطان.. عرض عليها الزواج، وافقت ولكن بشرط أن تصطحـب معها أخاها الغزال ليرعـى في حديقة القصر دون أن يتعـرض له أحـدٌ بمكروه.

يعـود بنـا الكلام لـلأب وزوجتـه الشرسـة وابنتهما الشـوهاء. وصلـوا إلى مملكـة السـلطان وأقامـوا فيها. ولكـي يجدوا ما يقتاتـون به خـرج الأب مُتَسَـوِّلاً. جاء إلى بـاب القصـر ذات يوم يطلـبُ حَسَـنَةً. سـمعت الفتاة الحسـناء صوتـه فأطلّت مـن نافـذة القصـر وتعرّفت عليه. أرسـلت له خـبزة مـع الخادمة حشـتها بالذهب. حملهـا إلى بيته دون أن يـدري بما فيها. لما عـاد إلى الكوخ قسـم الخبزة فتناثـر الذهب أمـام أعين زوجتـه وابنتها. قالـت الزوجـة: «ليس هناك مـن يمنحـك الذهب من غير ابنتك لونجـا؟ !.. لنذهـب إليها!». قامـوا بزيارتها.. رحّبـت بهم، وعفـت عما بدر مـن زوجة أبيها في السـابق مـن تصرفات ضارّة بهـا وبأخيها. اسـتضافتهم لعدة أيام في قصـر السـلطان. أخبرتهـم أنهـا حامـل. ازدادت غيرة الزوجـة الشرسـة وابنتُها منها وعـوّلا علـى الكيد لها.

بينمـا كانـت لونجا تُعَـرِّفُ زوجـة أبيها وابنتهـا بغرف البيـت لاحظت زوجـة الأب أن هناك غرفـة مغلقة نصح السـلطان زوجته بـأن لا تفتحها وخبأ مفتاحهـا في مكان لا تعرفه!.. حرّضت زوجـة الأب لونجا على أن تقتحم الغرفة وتشـاهد ما فيهـا، وأوحـت لها بأن السـلطان قـد يكون تزوّج عليهـا دون علمهـا. ثارت غـيرة لونجـا وألحت على زوجها بأن يسـلم لها المفتاح. لما تسـلمت المفتاح وفتحت الغرفـة عثروا فيهـا على بئر. قامـت زوجة الأب الشـريرة بدفع الفتـاة لتقع فيه، ثـم جعلت ابنتها تبـدو وكأنها هي زوجة السـلطان. شـعر السـلطان بما حصل مـن تغير في صفات زوجته؛ فسـألها: «لماذا تغيّر لون بشـرتك؟.. بعد أن كان نقيـا مـورّدا، وأصبح مجـدورا داكنـا؟!». أجابت: «بسـبب ماء بلدكم الذي أصبحت أغتسـل به!». سألها مرّة أخرى: «ما به شـعرك بعد أن كان طويلا مسترسـلا.. أصبح قصـيرا مجعّـدا؟!». أجابـت: من صابـون بلدكم الـذي أصبحتُ أغتسـل بـه!». احتار السـلطان في الأمر، وزادت حيرتـه لمـا طلبت منه أن يـذبح الغـزال!. ولما أراد تذكيرها بشـرطها عـدم التعرض له بمكـروه، معتقدا أنها لومجـا، قالت لـه أنها غـيرت رأيهـا في الموضـوع، وكانت أمهـا قد أوصتها بالإصـرار على ذبحه وأن ترسـل لها بشيء من لحمه لتأكله!.. شـاهد الغزال (شـقيق لومجا) حرس السـلطان يهيّئـون السـكاكين لذبحه وسـلخه ويضعون القـدور على النـار اسـتعدادا لطبخـه، قصد البـئر الذي كانت قد ألقيت فيه شـقيقتُه، حيث كانـت تقبع في قاعه وكانـت قد وضعـت مولـودا ذكرا أجلسـته فـوق إحدى ركبتيهـا، وكان هنـاك ثعبانٌ يسـكن قعر البـئر، التجأ إلى جحرها متخذا منـه موقعا لإقامته لا يبرحه إلاّ لما يسـتبدّ به العطش فينزل ليشـرب من نبع الماء في الأسـفل. نادى الغـزال بأعلى صوته شـاكيا: «لُونْجَا يَا بَنْتْ أُمَّا السْـكَاكَنْ مْضَاتْ وَالَقْـدُورْ غْلَاتْ وْخُوكْ اَلْغْـزَالْ رَاحْ يْمُوتْ؟!»[107]. ردّت عليـه من أسـفل البئر شـاكية: «خُويَـا يَا اَبْـنَ أُمَّا.. وْلَدَ اَلسُّـلْطَانْ عْلَـى رُكْبَـه وَاَلْحَنَشْ بُو سَـبْعَه رُوسْ عْلَى رُكْبَـه؟!»[108]. سـمع السـلطان وحرسُـه صـوت لونجـا فسـارعوا جميعا، وأطلّـوا عليها. طلبت منهـم أن يذبحوا بقرة وأن يملحوا شـيئا من لحمهـا ويدلّـوه في قفة. فعلوا ذلـك، فأعطت اللحـم الْمُمَلَّح للثعبـان، الـذي أكله ولما شـبع منه عطـش. غـادر ركبتها ونـزل إلى النبـع.. حينها جلسـت في القفة مـع صغيرها وطلبت منهـم أن يرفعوها إلى الأعلى، وهكذا تم إنقاذهما مـن الثعبان، وروت لزوجها ما حصل!.

قام السلطان بقتل الفتاة الشريرة الشوهاء وجعل لحمها في كيس وأرسله إلى أمها فوق حمار، وعندما وصل الحمار ظنت ما وجدته في الكيس لحم الغزال، شرعت في التهامه. كان هناك قطّ يحوم حولها ولما لم ينل حقه من اللحم قال لها: «تِيسْ.. تِيسْ.. لَحْمْ اَلْعَـوْرَاء فِي اَلتَّلِّيسْ.. وَكَّالَةْ لْحَمْ بَنْتْهَـا!»[109]. نهرته قائلة: «كَسْ.. اَلْعَـوْرَاء فِي خِيرْهَـا وَخْمِيرْهَا!..»[110] واستمرت في الأكل إلى أن عثرت على عين ابنتها العوراء. حينذاك صرخت ووقعت مغشيا عليها.

قصد السلطان «الدبّار»[111]، أشار عليه بكيفية فكّ سحر الغزال وإعادته إلى هيئته البشرية، قام بمعاقبة زوجة الأب الشريرة بسحلها في الطريق العام.

7) لونجة بنت الغولة[112]:

كانت هناك غولة وابنتها اسمها «لونجة»؛ خرجت الأم لتحتطب، وبقيت لونجة ذات الثديين الضخمين، تقوم بالعناية بهما. مرّ رجل، شاهدها فأعجبته، ارتمى على ثدييها ورضع منهما. قالت لونجة: «لوأنّك لم ترضع من ثديّ لأكلتك.. لقد نجوتَ بفضل ما أقدمتَ عليه!». ثمّ أضافت: «لكن كيف أخفيك؟. ستعود أمي الغولة بعد قليل، وإذا ما وجدتك فإنها دون شك ستلتهمك!». أخفته في حوض طحن الزيتون[113]، وغطته بالطاجين[114] وثقبته في الوسط لكي يتنفس، وأمرته بأن يمسكه من الداخل. حين رجعت أمها من الغابة قالت: «إنّي أشمّ رائحة الغريب في بيتي!». ردّت لونجة: «ومن يجرؤ على الاقتراب من بيتك يا أمي وأنتِ غولة يهابها الجميع!». طلبت الأم من لونجة أن تحضر لها شيئا من اَلْحِنَّاء والماء. قامت بخلطهما ثم نادت على أواني المنزل: «يا قراوجي يا حراوجي، اقتربوا مني لأحنّيكم!»[115]. تقدّمت إليها جميع الأواني، ما عدا الطاجين الذي عجز عن الحركة لأن الرجل كان يمسك به من الداخل؟!.. تساءلت الغولة عن سبب رفض الطاجين التقدّم؟!.. قالت لونجة: «إنه عجوز مثلك، غير قادر على الحركة.. هات الحناء لأحنيه بنفسي!». لمّا أقبل الليل سألت لونجة أمها: «متى يا أمّي تستغرقين في النوم؟!». قالت الغولة: «حين تسمعين الحيوانات التي التهمتُها تصيح في بطني، حينذاك أكون في سبات عميق!». وسألت الأم بدورها ابنتَها: «وأنتِ، متى تنامين؟!». قالت لونجة: «عندما يَنْبُتُ الملح[116] الذي أنثره في فراشي!». انتظرت الأم نوم ابنتها، وهي تنتظر ظهور النبات من تحتها!.. غير أن ذلك لم يحصل. غلبها النعاس فنامت، ولما تصايحت الحيوانات في بطنها، قامت لونجة وأحضرت سَرْجًا[117] وضعته في فراشها، ثم بصقت على جنبه، وعند العتبة!.. أخذت معها الرجل ورحلت. لمحهما الديك فصاح: «كوكو.. كوكو[118].. يا مهراس[119].. لونجة خطفها رجل؟!». تحرّك المهراس وأحدث جلبة أيقظت الغولة. نادت على لونجة، فأجابتها البصقة بجانب السرج: «أنا هنا بجانبك!».

تلمّست الفراش فوقعت راحة يدها على السرج، اطمأنّت قائلة: «نامي يا ابنتي وسأذبح الديك الكذاب غدًا!». عاد الديك مرة أخرى يصيح: «كوكو.. كوكو.. لونجة خطفها رجل!»، وتحرك المهراس مرة أخرى واستيقظت الغولة فنادت على لونجة. أجابتها هذه المرة البصقة الموضوعة على العتبة، فجاءها الصوت بعيدا، حينذاك شكّت الغولة في الأمر ونهضت وجرت تتبع آثارهما. وصلت عند النهر، وكانا قد اجتازاه، بعد أن توجّها له بعبارات المديح والإشادة، فغاض ماؤه وسمح لهما بالعبور. وجدته هائجا، لمّا عجزت عن اجتيازه نادت الغولة على لونجة قائلة: «ماذا قلت للنهر لكي يهدأ!». قالت لونجة: «لقد شتمته، افعلي ذلك ثم ألقي بنفسك بين أمواجه!». قامت الأم بشتم النهر وألقت بنفسها في النهر فأشرفت على الغرق، وقبل أن تموت دعت عليهما بأن تتحول الفتاة إلى طاجين وأن يتحول الفتى إلى قصعة. لكن لونجة قالت لها: «لقد قسوتِ علينا، لا تنسي بأني ابنتك؟!». حينذاك خفّفت من دعوتها عليهما قائلة: «لتتحوّلي أنت إلى شمس، وليتحوّل فتاك إلى قمر!». ثم أضافت: «اذهبا وفي طريقكما وعندما تشاهدان صراعا بين طرفين لا تحاولا أن تفصلا بين المتخاصمين!».

في طريقهما وجدا رجالا يقتتلون. همّ الفتى بأن يتدخّل للفصل بين الطرفين، ذكرته لونجة بوصية أمها، فتجاهل الأمر. واصلا طريقهما إلى أن شاهدوا أطفالا يتعاركون، أراد الفتى أن يتدخل للفصل بينهم، ذكرته



لونجة بالوصية فامتنع وتابعا طريقهما. تكرر الموقف عدة مرات، وفي الأخير شاهدا صقرين عظيمين يقتتلان. رفض الفتى الانصياع للنصيحة، وتدخّل للفصل بينهما. أطبق عليه أحد الصقرين بجناحيه وطار به عاليا، وقبل أن يبتعد به وجه كلامه للونجة قائلا لها: «واصلي الطريق ستجدين خادمة، سترشدك إلى بيتنا!». تابعت لونجة المشي، وفي الطريق اعترضتها خادمة دلّتها على بيت الفتى. قامت لونجة بنت الغولة بالتهام الخادمة، وارتدت جلدها وقصدت البيت. سألت لونجة والدة الفتى قائلة لها: «أين أعلق كيس متاعي يا لالاّ[120] ؟!». استغربت الأمّ، وقالت لها: «كأنّك تدخلين البيت أول مرّة. لا تعرفين موضعك؟!.. سأخبرك لآخر مرّة. إنّه في الإصطبل مع الكباش!». عاملها أهل البيت على أنها الخادمة، فكان طعامُها من النُّخَالَة[121]، ومرقدُها بين الكباش. أحسّت لونجة بالوحشة، غير أنها صبرت. كان يحط أمامها كلّ يوم طائرٌ يتوجه إليها بالسؤال: «ماذا تعشّيتِ يا لونجة وأين بتِّ؟!»، تجيبه قائلة: «تعشّيتُ النخالة وبتُّ بين الكباش!». يردّ غاضبا، داعيا على والديه: «أحرق الله والديّ!» ثم يمضي.

ذات يوم ظلّ والد الفتى خارج المنزل لبعض الوقت، وصادف مجيئه وصول الطائر، سمعه يتحاور مع من ظنها الخادمة، وينهي كلامه بالدعاء على والديه بالحرق! توجّه الوالد إلى «الدبار»[122] وروى له ما حدث. نصحه بأن يستدعي لونجة لتقيم في غرفة العائلة وأن يطعمها مما يأكل هو وزوجته. فعل ذلك، وانتظر مجيء الطائر في المساء، فكرّر قوله موجها الكلام للونجة: «ماذا تعشّيتِ وكيف نمتِ؟!». ردّت عليه هذه المرّة قائلة له: «تعشّيت كُسْكُسًا[123] من سميد ونمتُ مع سيدي ولالاّ!»، حينذاك دعا لوالديه قائلا: «رحم الله والديّ!». قصد الوالد مرّة أخرى «الدبّار»، وأخبره بما حدث. أمره بأن يذبح ثورا عند نبع الماء، وقال له: «ستأتي الطيور لتأكل وتشرب، ولما تشبع ستغادر المكان، ولن يبقى سوى ذلك الطائر الذي يأتي إلى الخادمة كلّ يوم، سيكون عاجزا عن الطيران، حينها اضربه برفق على جناحه، سوف يتحول إلى هيئة بشرية؛ إنّه ابنك الغائب، اعتني به ليعود إلى هيئته الأصلية!». قام الوالد بما أوصاه به «الدبار»، وتحول الطائر إلى إنسان شديد الهزال، صغير القامة، حمله ووضعه في القطن إلى أن نما وعاد إلى هيئته الأصلية فتى قوي البنية.

ذات يوم أبدى الفتى رغبته في الزواج، ولما سألته أمه عن الفتاة التي اختارها زوجة؛ أشار إلى الخادمة التي تعيش معهم. استنكرت الأم الأمر، وذكّرته بأنّ والده هو سلطان البلاد، وسيكون أضحوكة للناس إذا ما أصر على الزواج من خادمة. لما بلغ الأمر سمع الوالد استشار الدبار الذي نصحه بالقبول. في يوم العرس دخلت النسوة لكي يضعن الحنّة في كفها، فوجدنها وهي في جلد الخادمة، بشعة. ذكروا ذلك أمام المدعوين، وأصبح الناس يهزأون من ابن السلطان الذي تزوج من خادمة بشعة. دخلت أمّ الفتى على الزوجة عنوة فوجدتها ذات جمال ساحر!.. وذات يوم لما كان الفتى جالسا بين أصحابه أمام المنزل، أطلقت الأم سراح الكباش من الإسطبل، فخرجت، نادت حينذاك على لونجة لتسرع بإعادتها إلى الداخل. رأى رفاق الفتى لونجة فانبهروا بجمالها، وسألوه كيف جعل من خادمة شوهاء امرأة فائقة الجمال. أراد أن ينتقم منهم لأنهم كانوا يعيّرونه لما تزوجها. ذكر لهم أنه جعل الماء يغلي وصبه على جسدها فتحولت إلى امرأة بهذا الجمال. قام رفاقه بتطليق زوجاتهم وأتوا بالخادمات وصبوا عليهن الماء المغلي، فقتلنهنّ جميعا!.. واستردّوا زوجاتهم، وأصبحت المملكة خالية من الخادمات.

لاحظ السلطان في بيته أن عدد كباشه يتناقص كلّ يوم، ذهب إلى «الدبّار»، فنصحه بأن يضع على جسده جلد كبش وينضمّ ليلا للكباش في الاسطبل ليراقبها. فعل ذلك، فوجد أن زوجة ابنه لونجة تدخل الاسطبل في منتصف الليل لتلتهم واحدا منها، ولما وجدته قالت: «إنه كبش سمين!». نزع حينذاك جلد الكبش، ولما تعرفت عليه قالت: «كيف لي أن أتعرّض بسوء لحماي، ستصيبني اللعنة؟!». حدّث ابنه في الأمر، قائلا له: «لقد تزوّجت غولة، وسوف تأكلنا جميعا!». قرروا حينئذ أن يهربوا ويتركوها في المنزل، ادعوا بأنهم مدعوين لحضور عرس، وسيتركونها لحراسة المنزل، وخرجوا حاملين كل ما يحتاجونه، وتركوا لها الفرس. في طريقهم كانت بصحبتهم ابنتهم الصغيرة، تذكّرت أنها نسيت صحنها الذي تتناول فيه وجبات الطعام، فعادت إلى المنزل. وجدت أن الغولة لونجة قد التهمت الفرس، وفرشت جلدها وعلقت أحشاءها حول رقبتها، ووضعت قوائمها على كتفيها. قالت البنت، وهي ترتعد من الخوف: «لقد نسيت صحني الذي لا يمكنني أن آكل في غيره!». قالت لونجة بنت الغولة: «ماذا ستقولين لأهلك عندما تلتحقين بهم؟!». قالت البنت الفطنة: «سأذكر لهم بأنّ عمّتي لونجة الجميلة كانت جالسة على زربية بديعة، وقد علّقت الجواهر والحلي الذهبية على صدرها ووضعت سترة من الحرير على كتفيها!». أعطتها الصحن وسمحت لها بالعودة، ولما وصلت عند أهلها روت لهم ما شاهدت. تأكدوا حينذاك من أنهم نجوا من الموت.

8) «حَبُّ الزِّينْ»[124]:

كانت هناك أسرة تتكون من الأب والأم وطفل. مرض الأب فأوصى ولده وهو يحتضر بأن يتجنّب أكل ما لا يملكه. كان الولد بارّا بأبيه فعاهده على أن يعمل بوصيته مهما كانت الظروف. كبر الطفل في كنف أمّه، يسعى لتوفير لقمة العيش لنفسه ولوالدته عن طريق العناية بالبستان الذي تركه له والده. كان يقوم بسقيه وتنقيته من الأعشاب الضارّة ويعمل على زيادة محصوله. ذات يوم بينما كان منهمكا في ريّ البستان اعترضته حبّة رمّان كبيرة وناضجة، حملتها المياه في الساقية، أخذها والتهمها بنهم، فقد وجد في مذاقها حلاوة وطراوة لم يعتدها فيما أكل سابقا من رمّان. تذكّر فجأة وصية أبيه، ووقع في حرج كبير، وازداد شعوره بالندم على تسرعه في أكلها، وهو لا يعلم مصدرها !.. فمن المؤكّد أن الماء جرفها من بستان غير بستانه، ويكون قد وقع في المحضور لما تناولها وهي ملك غيره. اشتدّ به الفزع، وعاد إلى البيت مغتمّا. حاولت أمّه أن تهوّن عليه الأمر مقترحة عليه البحث عن صاحب الرمانة والاعتذار له؛ إن قَبِلَ الاعتذار يكون خلاصُه، ويزول عنه شعورُه الأليم بالذنب. جدّ في الاستقصاء والبحث عن صاحب الرمانة من بين جيرانه الفلاحين الذين تمرّ مياه السواقي بأملاكه. عثر على شيخ ادّعى أنه صاحب الرمانة. كان الشيخ من الدهاة، ورغب في أن

ينسج علاقة مع هذا الشاب المصرّ على الوفاء لوالده بهذا النزوع المثالي، رغم أنّ الأمر ليس بهذه البساطة، إذ تصعب معرفة صاحب البستان الذي جرفت منه المياه الرمانة، بل يستحيل ذلك!.. اشترط عليه لكي يعفو عن فعلته ويسامحه أن يتزوّج من ابنته، التي ادّعى أنها تعاني من الإعاقة؛ عاجزة عن المشي على قدميها لكنها بإمكانها استخدام يديها لقضاء شؤونها.

طلب الشاب من الشيخ أن يمهله بعض الوقت ليستشير والدته. عاد إلى المنزل وعلامات الخيبة بادية على وجهه. بادرته أمه بالسؤال عن نتيجة مسعاه وعن سبب ازدياد غمّه؟. فروى ما جرى له مع الشيخ. استبدّت بها الحيرة، وبقيت تقلّب الأمر على شتى وجوهه وانتهت إلى الموافقة على هذا الزواج رغم ما سيحمله من حزن على مستقبل الفتى اليافع المقبل على المستقبل بكلّ عنفوان، ووافقت في نهاية المطاف على القبول؛ فهي تخشى من أن يقضي الشعور بالذنب على مستقبل ولدها أكثر مما يحصل له نتيجة زواجه بامرأة كسيحة، فرغم أن وجودها في البيت سيجعلها عالة عليهما. قالت في نفسها: «عسى الأمر يهون عند التعوّد، ثمّ إننا سنتقاسم ثقل المعاناة مما قد يهوّن عليه!».

أبلغ الشيخ بالموافقة، وعين تاريخ الخطوبة، وفي اليوم المعيّن قصد بيت الشيخ بصحبة والدته. تم الاتفاق على المهر وعلى تحديد يوم الزفاف. في اليوم الموعود، وما كاد المدعوون ينصرفون، وهم يُمْطِرُونَ الفتى بنظرات بدتْ عند بعضهم هازئةً، وعند البعض الآخر مُشْفِقَةً، حتى حدثت المفاجأة!. وتبيّن للشابّ ولأمه الرؤوم أن ابنة الشيخ فتاة فائقة الجمال، هي من أجمل النساء خَلْقًا وخُلُقًا، وقد أراد الشيخ أن يكافئ بها هذا الشاب المثالي، كما أن الفتاة رغبت فيه ووافقت على الزواج منه لمّا حدّثها والده عن خصاله. كانت الفتاة تُدْعَى «حبّة الزين». أدخلت البهجة في بيت الأسرة الصغيرة، بَادَلَتْه الْحُبَّ، وأصبحتْ موضوع حديث الناس عن جمالها الفائق. عاشا في سعادة غامرة، إلى أن طرق باب بيتهما ذات يوم طارق، ولما خرج الشاب ليتعرّف على الشخص الذي قصد بيته، وجد أمامه رجلا غريبا لم يسبق له أن رآه من قبل، طلب الضيافة، واسمُه «عارب هلال». كان الناس يعرفون دهاءه ومكره، ولما شاع خبر جمال المرأة قرّر الاستحواذ عليها وافتكاكها من الشابّ ذي التجربة المتواضعة في الحياة. حمل معه مخدِّرًا، وما أن وضعت «حبّة الزين» أمامه طعام الضيافة، حتى سكب فيه في غفلة من الشاب السائل المُسْكِرَ في الجهة التي يغرف منها الشابُّ الطعام!. أُغْمِيَ على الشابّ المسكين، وقام «عارب هلال» باختطاف الزوجة وأخذها إلى بيته في الصحاري القصيّة.

شاور الشابّ والدته في أمر الخروج للبحث عن زوجته واسترجاعها من خاطفها، وأبدى حيرته لأنه لا يعرف موضع إقامة الرجل والطريق التي توجّه إليها. فكرت الأم الحكيمة في الأمر، ونصحته بأن يبحث عن صديق لوالده، كانت بينه وبين الوالد المتوفّى مودّة كبيرة ووفاء لا ينضب، فيستعين به في محنته هذه. ولكنه تساءل: «كيف لي أن أعرف هذا الرجل ولم يسبق لي أن التقيته؟!». أشارت عليه بأن يضع فوق حصانه شواري[125]؛ إحداها مملوءة خبزا أبيض من القمح، والثانية مملوءة خبزا أسود من شعير، ثم يخرج إلى الطريق ويمر بالناس الذين يسكنون في الجوار ويعرض عليهم ما يحمله من خبز، سَيُقْبِلُ الجميع على الخبز الأبيض، بينما صديق أبيه الوفيّ سوف يَقْنَعُ بالخبز الأسود. بهذه الطريقة تعرّف على صديق أبيه، رحّب به وأبدى استعداده لمساعدته في محنته والخروج معه بحثا عن «حبّة الزين». رحلا معا يجوبان الفيافي ويمران بالمدن والقرى بحثا عن «عارب هلال»، وفي ارتيادهما للصحاري وجدا في طريقهما راعيا يعرف هذا الشخص، وقد سمع بما يدور من حديث عن امرأة جميلة جاء بها إلى خيمته، غير أنها بكماء غير قادرة على النطق، وهو جادّ في البحث عمّن يداويها ويُرْجِعُ لها قدرتها على الكلام، وهو مستعدّ أن يبذل كلّ ثروته في سبيل ذلك!. اتفق الشاب مع الشيخ على أن يقدما نفسيهما لـ«عارب هلال» على أنهما قادران على إعادة القدرة على النطق لـ«حبّة الزين»؛ يقوم الشيخ بدور الحكيم، بينما يقوم الشاب بدور مساعده.

أمام عتبة خيمة الرجل البدويّ، تقمّص كل منهما دوره، فرحّب بهما الرجل وأبدى استعداده لتقديم كل ما يطلبان، فهو ينتظر بفارغ صبر أن تعود المرأة لهيئتها الطبيعية لكي يتمكن من الزواج منها، فهي في حالتها الراهنة عاجزة عن الكلام، تصدّه كلّما اقترب منها، وقد جلب لها الفقهاء والسحرة، ولم يتمكن من فكّ عقدتها. حدّثهما عن الأنعام التي يمتلكها، وعن جملين يعتني بهما؛ أحدهما قادر على قطع مسافة ثلاثة أيام في مدة ساعة والثاني أسرع منه، يقطع مسافة سبعة أيام في نفس المدّة. استمع الرفيقان باتنباه لكلّ المعلومات التي أدلى بها. وعده الشابّ بِبُرْءِ المرأة مما تعاني، وعدهما بمكافأتهما على صنيعهما. أحضر البدويّ «حبّة الزين» وما أن رأت زوجها حتى اندهشت، وكادت أن تصيح من شدّة الفرح!. فأشار عليها خفية بأن تلتزم الصمت والهدوء. شرع الشيخ يخطّ الطلاسم على وريقات يقدمها له الشابّ، وكان قد أعدّها مسبقا ووضعها في جيب سترته. ثم ناولها لـ«عارب هلال» الذي وضعها بدوره في كف يد «حبّة الزين». تلقّت إشارة من زوجها الشابّ فبدأت بالحديث والترحيب بالحكيم ومساعده وشكرهما على ما قاما به من أجلها!. فرح الرجل فرحا لا يوصف وزغردت أمّه التي كانت في أقصى الخيمة ترقب ما يحصل من بعيد.

حينئذ طلب الشيخ من «عارب هلال» أن تقوم «حبّة الزين» بتحضير كُسْكُسٍ باللحم ليحتفلوا بهذه اللحظة السعيدة. لمّا حضرت المرأة الطعام قامت في غفلة من أصحاب الخيمة بسحب المخدّر الذي كان قد استعمله «عارب هلال» وسكبته في الطعام، في الجهة التي يأكل منها خاطفُها. حينذاك سقط أرضا مغشيا عليه. قام الشيخ والشاب وحبة الزين، فامتطوا الجمل الأقلّ سرعة دون أن ينتبهوا للأمر. لما أفاق «عارب هلال» روت له أمه ما حدث. امتطى الجمل الأسرع، واتبع أثرهما إلى أن اقترب من الموضع الذي وصلوا إليه. حينما رآه الشيخ من بعيد دبّر حيلة أخبر بها رفيقيه. طلب منهما أن يمضيا لوحدهما على ظهر الجمل، وسوف يقوم باعتراض طريق البدويّ ليعطّل سيره ويدبّر حيلة للتخلص منه. ارتمى في الطريق، وقد مرّغ ثيابه بالتراب، وأحدث خدوشا في وجهه، وادّعى أن شابّا وشيخا وامرأة كانوا يمتطون جملا مرّوا به وسلبوا منه متاعه وضربوه، وتركوه طريحا. أشار عليه «عارب هلال» بأن يصعد على ظهر الجمل خلفه لأنّ عدوّهما واحد ولاشكّ أنهما مدركاه إن عاجلا أو آجلا. في الطريق سلّ الشيخ الداهية سكينه من تحت ثيابه وطعن البدويّ فأرداه قتيلا، وتابع طريقه إلى أن لحق بالشابّ وزوجته. عاد الجميع إلى محلّ إقامتهم، وشكر الشابّ الشيخ ووعده بأن يظلّ وفيّا لصداقته مثل أبيه يسعى لتلبية أي طلب يصدر عنه.

مضت الأيام والسنون رُزِقَ الشابّ والمرأة الجميلة خلالها بثلاثة أبناء، ولما عرف الشيخ ذلك قرّر أن يختبر وفاء ولد صديقه للعهد الذي قطعه معه. أرسل له طالبا منه أن يسلمه أبناءه الثلاثة لكي يذبحهم ويشرب من دمهم، مدعيا أن مرضا أصابه ولا شفاء له إلا بالتضحية بهؤلاء الأطفال. اغتم الشابّ وزوجته، وأصابهم الذهول من هول ما طُلِبَ منهما، غير أن الشابّ قرر أن يوفي بالعهد وأن يستجيب لطلب صديق أبيه، مهما كانت طبيعة التضحية.

خلال بضع سنين قام الشيخ الحكيم بتربية الأولاد أحسن تربية، حتى كبروا وأصبحوا شبابا يافعين، وأخذهم مصحوبا بزوجته وقصد بيت ولد صديقه لزيارة الأسرة الصغيرة. أثار مرأى الشبان الثلاثة مشاعر الذكرى الأليمة لفقدان فلذات كبدها، وقالت في نفسها: «لو أنهم عاشوا لكانوا في سنّ هؤلاء الصبية أبناء الشيخ الذين بدوا في أحسن صورة!». لمّا انتهى الضيفان من مأدبة الضيافة، صارح الشيخ الزوجين بالمفاجأة التي هيأها لهما بمناسبة هذه الزيارة؛ قائلا لهما: «هؤلاء أبناؤكم وما قمتُ به قصدت منه اختبار وفائكما والقيام بواجب التربية الحسنة لهؤلاء الأبناء، أعتبر ذلك وفاء مني لذكرى جدهم الذي كان من أعزّ أصدقائي!». عمّت الفرحة العظيمة أرجاء البيت وعاش الجميع في سعادة تقوم على الحبّ والوفاء.

الهوامش

1. لبطل الضديد anti-héro مصطلح مستخدم في الدراسات السيميائية (مدرسة باريس)، ويُقصد به الشخصية التي تمثل خصما للبطل. يقع عليها التبئير من قِبَل السارد، يُسْنَدُ لها برنامج سردي مضادّ للبرنامج الذي ينفّذه بطل الحكاية. يقابل عند فلاديمير بروب مفهوم «المعتدي» أو «البطل المزيف».
2. استعملنا هنا مصطلحا هو اسم فاعل من «تَحَرَّى»، والذي نرى أنه الأنسب بدل مصطلح «باحث» الذي شاع استعماله بين الدارسين، وقد جاء اختيارنا هذا مستندا إلى جهود الدارس السيميائي رشيد بن مالك الذي قدم في كتاباته النقدية مراجعة عميقة للمصطلحات الشكلانيّة والسيميائيّة المستخدمة في الدراسات العربية، مقترحا المصدر «تحرّي» كمقابل لـ«Quête»، وهي وظيفة أساسية تأتي في مجموعة الوظائف التي تُفْتَتَحُ بها الحكاية عادة، ويشير مدلولها إلى مسار فعل البطل في الحكاية ودوره في تحرّي الحقيقة واسترداد الموضوع المفقود أو المُغتَصَب. أما مصطلح «بحث» المستخدم في النص المستشهَد به، والمستمدّ من ترجمة إبراهيم الخطيب، من الأنسب أن يكون معادلا للمصطلح الفرنسيrecherche. يُنظَر المرجع الموالي.
3. فلاديمير بروب، مورفولوجيّة الخرافة، ترجمة ابراهيم الخطيب، الشّركة المغربيّة للنّاشرين المتّحدين، الرباط-الدّار البيضاء، 1986، ص 47.
4. نفسه، ص49.
5. : مخطوط. الترجمة من عندنا.

- Le discours féminin du conte : une analyse sémio-narrative du conte :
- Une analyse sémio-narrative d'un corpus de contes algériens, thése présentée pour l'obtention du doctorat d'état en sciences des textes, option « Littérature », par Kamel ABDOU, sous la direction de Mr Charle BONN ; professeur à l'Université Lumière, Lyon, France, soutenue à la Faculté des lettres et des langues, Université « Mentouri », Constantine, 2003.

6. نفس المرجع. الترجمة من عندنا.
7. نفس المرجع. الترجمة من عندنا.
8. عنوان الحكاية هو اسم البطلة. روتْها: أم الخير بوزيدي بالعربية الدارجة. جمعها وصاغها بالعربية عبد القادر خليفي، سنة 1989، من منطقة مشرية (قريبا من الحدود الجزائرية المغربية). وضع هامشَها عبد الحميد بورايو.
9. عبارة تُسْتَهَلُّ بها جلسة الحكي المسائية، رائجة في عدة مناطق من البلاد المغاربية، التي تستعمل العربية الدارجة، وهناك ما يقابلها بالأمازيغيّة، وهي عبارة «أَمَا شَاهُوسْ» (يَا مَا حَكَوْا!).
10. في منتهى الجمال.
11. معنى العبارة «كان حينذاك التراجع على تنفيذ العهد أمرا صعبا».
12. مناسبة يُدعى فيها جمع من النسوة أو الرجال للتعاون في إنجاز عمل يتطلب مجهودا جماعيّا تطوّعيّا، لا يقدر
13. معلّمو القرآن وحفّاظُه.. يُستفتون في الأمور الشرعية.
14. القسم.
15. معنى العبارة: «لا نستطيع أن نبيح لك الزواج منها».
16. لقد أقسمت.
17. أخوك يريد أن يتزوّجك.
18. تذكّري نعمي عليك.. لّما أشرع في تسريح شعر رأسي.. اخطفي من يدي المشط واهربي لكي ألحق بك وأتمكن بدوري من الهرب.
19. ارتفعي بي أيتها الصخرة.. أخي ولد أمي أراد أن يتزوجني.. ارتفعي.. ارتفعي!
20. يا دلالة ابنتي انزلي لكي أراك.
21. كان من الممكن ذلك لو بقيت أما لي. لكنك أصبحت أمّ زوجي وأصبحت زوجة لولدك.
22. يا دلالة أختي أنزلي لكي أراك.
23. كان من الممكن ذلك لو بقيت أخا لي. لكنك اليوم أصبحت أخا لزوجي.
24. يا دلالة بنتي أنزلي لكي أراك.
25. كان من الممكن ذلك لو بقيت والدي. لكنك اليوم أصبحت حَمًا لي.
26. إن استطعتِ القبض على دلالّة أجعلك غنيّة بمشيئة الله.

27. أنزليني.
28. اصعدي بي.
29. وعاء مصنوع من جلد الماعز المجفف والمدبوغ بغرض الحفاظ على درجة حرارة الماء.
30. أيتها العجوز.. أنت لا تعرفين كيف تملئين الماء.. القربة مقلوبة.
31. يا بنيتي رحم الله والديك.. املئي لي الماء.
32. من يمسك بها أجعله غنيّا.
33. أكلة شعبية مغاربية.
34. آنية طعام.
35. هذا ما جرى لي.. قطع أخي يديّ.. هذا ما فعل بي
36. شكّلي عجينة من الطين.
37. أيها الغراب جئني بيدي من خيمة أبي، وأكافئك بجزة صوف تفرشها لأولادك.
38. يا أمّي الحدأة جيئيني بيدي الأخرى من خيمة أبي الشرقية، وسأكافئك بجزّة من الصوف.
39. نقشوا.
40. البئر.
41. أذّن يا مؤذّن عند رأسي، أراد أخي أن يتزوجني، وغرّت بي العجوز، وخدعتني النسوة، جعلنني حجر ملح وادّعين دفني في قبر منسيّ.
42. لونجة بنت أمّي. روتها خديجة بنت أحمد. جمعتها طلبة دزيرية. بالعربية الدارجة. من وادي سوف. 1979.
43. عبارة استهلالية نمطيّة تحمل معنى دينيا، فيه دعاء بالهداية إلى الإيمان، وتذكير بالرسالة المحمدية، وإشارة إلى عملية الاختلاق والانتقال الشفاهي للرواية المحالة إلى الزمن القديم جدّا، ولطبيعة التواتر السردي للحكاية.
44. عبارة نمطية تعني المرأة الفائقة الجمال.
45. عجلة من حديد أو خشب يُستعان بها في إخراج دلو الماء من البئر.
46. عمّي وعميمتي هما التسميتان اللتان تدعو بهما الزوجة (أو الكنّة) والد زوجها ووالدته.
47. جنس بمعنى جنّ وإنس بمعنى إنسان.
48. أنا إنسان إن وجدت إنسانا يتزوجني.
49. غولة (كائن خرافي متوحش، قد يظهر في هيأة إنسان)
50. يا لونجة ابنة أمي.. تم سن السكاكين وهيّئت القدور وأخوك سيُذبح ليؤكل.
51. يا علي يا ابن أمي اصبر كما أنا صابرة.. شعر رأسي الطويل يحجب عني الرؤية والثعبان يتوسّد ركبتيّ.
52. أمرالمنادي يُنادي.
53. لتقبلوا جميعا حاملين الحطب.
54. عبارة نمطيّة تُخْتَتَمُ بها حلقة سماع الرواية، وفيها دعوة إلى العودة إلى الواقع من خلال جملة تنبيهية.
55. الراوية: السيدة زبيدة عبدو زوجة: زبيلة، الجامع: كمال عبدو، مدينة جيجل-الجزائر 1977 صاغها باللغة العربية: عبد الحميد بورايو.
56. الستوت: شخصية نموذجية تظهر في الحكايات المغاربية؛ تتصف بالدهاء والمكر والفضول والقدرة على وضع الحيل.
57. الغنجاية: أصل الكلمة من اللهجة الأمازيغية، وتعني المغرف المستخدم في تحريك الأكل داخل القدر.
58. لغايطة: آلة موسيقية، مُسْتَخْدَمَة في بعض المناطق المغاربية يُعْزَفُ عليها بالنفخ فيها.
59. أشمّ رائحة ابن السلطان في بيتي.
60. أحيطوا بي يا آنية بيتي.
61. آنية فخارية كبيرة الحجم تُخَزَّنُ فيها المؤونة.
62. يا وادي الأوساخ تمادى في جنونك.
63. حكاية شعبية جزائريّة، نشرتها مُترجمة إلى اللغة الفرنسية، في الخمسينيات من القرن الماضي دورية «سيمون»: Simoun : Aspets de la Littérature populaire en Algerie, 6e année, Edition Baconnier, Alger.
- ترجمها من الفرنسية إلى العربيّة: عبد الحميد بورايو.
64. الراوية: السيدة يخلف زوجة تيتي، الجامع: الآنسة كريمة تيتي (ابنة الراوية) ، نقلها: كمال عبدو، مدينة جيجل-الجزائر 1978، صاغها بالعربيّة: عبد الحميد بورايو.
65. مَضْغُ اللُّبَان في المجالس في الوسط التقليدي يُعَدُّ سلوكا صبيانيّا، قد يُقْبَلُ من الفتيات الصغيرات، لكنه يُعَدُّ سلوكا أخرق بالنسبة للمرأة الكبيرة وللعجوز بصفة خاصة، وكذلك التزيّن والغناء، فهي دليل على قلّة الحياء، والابتعاد عن الوقار، والسير في طريق الغواية.
66. لباس تقليدي، من الصوف أو الوبر، اشتهر به

الأمازيغ (البربر) منذ العصور القديمة، ولا يزالون بستعملونه في الريف المغاربي.

67. الراوية: السيدة يخلف زينة زوجة تيتي، الجامع: كمال عبدو، مدينة جيجل-الجزائر 1978، صاغها بالعربية: عبد الحميد بورايو .

68. درابل: خِرَق.

69. لوساتها: أخوات زوجها.

70. لجملة الأخيرة تمثل نطق الزوج لصيغة تطليق زوجته.

71. الراوية: السيدة زبيدة عبدو زوجة زبيلة، الجامع: كمال عبدو، مدينة جيجل-الجزائر 1977، صاغها باللغة العربية: عبد الحميد بورايو

72. أَمْمِ!..: صوت يُتَلَفَّظُ به، يكون بضمّ الشفتين وتمديد صوت الميم، مصحوبا بتحريك الرأس من الأعلى إلى الأسفل عدة مرات، يُؤَدَّى في موقف التعجّب الممزوج بالاستهزاء. بقيّة العبارة تعني: يامن تشبه عيناه عيني أمه، وحاجباه مثل حاجبي أمّه (كناية على الرقّة المفرَطة، التي تُقرّب الرجل من صفات المرأة).. هل أنت فعلا تملك هذه الصدرية الثمينة التي ترتديها أم هي مُعَارَة؟؛ وهي عبارات تعني التحدّي والإعجاب في نفس الوقت.

73. اَلْقَاطْ: لباس تقليدي، عبارة عن صدرية من القطيفة الْمُطَرَّزَة بخيوط الذهب أوالفضّة.

74. إذهبي إلى دارنا وانظري كيف هي أحوالنا.

75. عبارة دارجة مجازية تعني سوء الحال والفقر المدقع (الترجمة الحرفية: بماذا.. ونحن لا نملك سوى القمل)

76. كناية على حالة العذرية، ولعلها هنا بيانٌ لوضعيتها الاجتماعية، واستعدادها لأن تكون زوجة مقبولة، وفق العرف.

77. عبارة فيها سخرية من وضعية العينين (اَلْحَوَل)، لعلها هنا في ردّها القاسي تعلن عن تطيّرها من منظر البنت، لأن العادات الاجتماعية في المجتمع التقليدي، بخصوص طقوس أيام الزواج الأولى، تولي اهتماما خاصا بالفأل في صبيحة ما بعد الدخلة، ويُعتقد في تأثير ما تستقبله العروس، في هذه الصبيحة، على عمليّة الإنجاب.

78. في الوسط الذي تُتَدَاوَلُ فيه الرواية، تدلّ نفس الإشارة بهزّ الكفين المتحاذيين والموجهين للأعلى إلى المعنيين معا؛ الثروة والأعضاء التناسلية.

79. صيغة تعني الأمر بالزغردة.

80. كلمة لا تعني شيئا ويبدو أنها تورية يُقصد منها المرأة الساقطة، استعملتها الراوية لتتحاشى ذكر الكلمة الأصلية الدالة على الفحش.

81. جلاّبيّة: لباس تقليدي.

82. أحشاء الحيوان المذبوح.

83. الراوية: السيدة يخلف زبيدة زوجة تيتي، الجامع: كمال عبدو، مدينة جيجل-الجزائر 1978، صاغها باللغة العربية: عبد الحميد بورايو.

84. بهلول: ذو سلوك غير سويّ.

85. القفاطن: لباس نسوي احتفالي تقليدي مُستعمل في الحواضر المغاربية.

86. برنوس: لباس تقليدي مغاربي رجالي تلبسه العروس في حفل العرس.

87. القعّادة: إناء من فخار يُحفظ فيه الماء.

88. الراوية: السيدة عبدو زبيدة زوجة زبيلة، الجامع: كمال عبدو، مدينة جيجل - الجزائر 1977، صاغها باللغة العربية: عبد الحميد بورايو

89. «اطلع.. اهبط» عبارة مجازية تُستَعمَلُ في العربيّة الدارجة الجزائريّة بمعنى «كُنْ نَشِطًا وحقّق ما يُفيدُكَ».

90. الكسكسي: أكلة شعبية مغاربية، تُصنع من الدقيق المفتول.

91. الطمّين: أكلة مغاربية تُصنع من الدقبق المحمص.

92. الراوية: السيدة زبيدة عبدو زوجة زبيلة، الجامع: كمال عبدو، مدينة جيجل-الجزائر1977، صاغها باللغة العربية: عبد الحميد بورايو.

93. المكحلة: البندقيّة .

94. بْحِيرَة: حقل.

95. اَلْكْفُوفْ: جمع كفّ، هو باطن اليد. المقصود هنا المبارزة بالعراك الجسدي، والضرب باليدين.

96. 4 الجفنة: آنية كبيرة من الطين أو الفخار تُستعمل لأكل الكسكسي بصفة جماعية.

97. القفطان: من الحلل التي ترتديها النساء في المناسبات الاحتفالية.

98. عبارة نمطية تُخْتَتَمُ بها جلسة رواية الحكاية.

99. روتها فاطمة باعزيز من أزفون، جمعتها وترجمتها من اللغة الأمازيغية (اللهجة القبائلية) ذهبية آيت قاضي. راجع صياغتها عبد الحميد بورايو.

100. شجر شوكي.



1

الاحتفاء بالأنثى

في ثنايا الحكاية الشعبيّة

د. راضية عبد الرحمن عبيد - كاتبة من تونس

إنّ الثراء الدلالي للحكاية الشعبيّة وتنويعاتها المشروعة والمتحقّقة على امتداد الزمان والمكان يمنحان مزاوليها فرصة الإدلاء حولها بآراء مختلفة تصل حدّ التضارب، وذلك بحسب زوايا النظر إلى دواعي وضعها وطبيعة التعامل معها وجدواها. ففيما يرى بعضهم أنّها «مجرّد وهم اختلقه الناس لتخدير مواجعهم»، يذهب آخرون إلى أنّها سبيل إلى المحافظة على الذاكرة الجماعيّة بما فيها من قيم ومآثر لإذكائها بالإيجابي من الإنجازات. والمتأمّل في مضامينها يجدها تتطلّع إلى بلوغ غايات، منها المعلن ومنها الضمنيّ، مثل إرساء بُعد تربويّ لها في قالب ترويحي، أو الانتصار إلى أحد الجنسيْن، إمّا تنفيساً و«ثأراً» لحقّ مغموط في الجانب النسوي؛ وإمّا تأصيلاً لمنزلة أعلى لا ينبغي أن تُمسّ بسوء في الجانب الرجالي. وتظلّ الحكاية الشعبيّة خطاباً مستجيباً إلى تطبيق الثالوث المعتمد في تحليل النصوص الأدبيّة عموماً، والمتمثّل في استنباط كيفيّة القول / المباني، ومضامين القول / المعاني، ومقاصد القول / الأهداف؛

علـى أنّ هــذا التقســيم الثــلاثيّ لا يعـني انفصامــاً بين المكوّنــات، إذ هــي متعالقــة متناغمة أبــداً، وإنّمــا يُلجأ إليــه في الســياقات التعليميّة خاصّة؛ علماً وأنّ كلّ شــكل إبداعيّ محتفــظ لا محالة بخصوصيّاته الــتي تميّزه[1]، دون إغفال تناســل مختلف الأشــكال وفنون القــول من جذع مشــترك، قوامه خطاب وقصّة لغاية في نفــس المُنشِئ. ولا تخــرج الحكاية الشــعبيّة عن هذا الاسترســال؛ نراها مفترضة ســارداً ومســروداً له ومســروداً عنه؛ وباختلاف جنس هؤلاء الفواعــل واختلاف مقامــات روايتها، تتلوّن مضامينهــا وطرق تبليغها، خاصّة فيما يتعلّق بإســناد دور البطولة للمســرود عنهم. ألا ترى أنّه ينــدر أن تكون المرأة إيجابيّــة، صانعــة للنصــر، على لســان حكّاء رجــل، حتّى وإن ثبــت في التاريخ بلاؤهــا البلاء الحســن في امتحانات الحياة العســيرة. وللمــرأة، على العكس، قصب الســبق، حنكــةً وحســنَ تدبير، كما ســيأتي، علــى لســان راوة من جنســها؛ فيما ينخرط الرجال في الاغتــذاء من البطولات وألــوان التحدّي المســندة إلى أمثالهم، في أجــواء ملحميّة.

ومــن مظاهــر الاسترســال في الحكايــة موضــوع الــدرس، طابــع الكونيّــة فيهــا، شــأنها شــأن الحكايــة المثليّــة والحكــم والأمثــال[2]، المختزلــة لتجــارب إنســانيّة، ضاربــة في القــدم؛ لا يُعــرف لهــا قائــل محــدّد، وحــتّى إن عُــرف واضعهــا، كمــا بالنســبة إلى الحكايــة المثليّــة، فإنّهــا تظــلّ عامّــة بعموميّــة شــخوصها، حيوانيّــة كانــت أم بشــريّة، وبإطــلاق زمــان الأحــداث فيهــا ومكانهــا. وتتوفّــر الحكايــة الشــعبيّة علــى معظــم مقوّمــات العمــل القصصيّ البنائيّــة والمضمونيّــة الــتي مــن بينهــا: البطــل محاطــاً بشــخصيّات مســاعدة وأخــرى معرقلــة، ســيرورة أحــداث لهــا تمهيــد وتكثيــف للّغــز، ضمانــاً للتشــويق، فعقــدة، فانفــراج، يتنفّــس علــى وقعــه الســامع الصعــداء، حــتّى وإن كان لا يــزال ســابحاً في عوالــم الخيــال والخرافــة والأســطورة، وراغبــاً في ســماع المزيــد.

مــن كلّ ما تقدّم، ثمّة تلميح إلى أنّ الحكاية الشــعبيّة، بما هي موروث ثقافيّ، تســتهوي الجنســيْن قصّــاً وتلقّياً، توظيفــاً وتأويلاً؛ وفي إطــار التأكيد على ضرورة تنســيب الحكــم بانحيــاز كلّ جنــس إلى عوالــم تغــذّي طموحــه وتمكّنــه مــن بلوغ المنشــود مــن الأوضــاع، بغيــة تجاوز موجودها، ســننظر في دواعــي الاحتفاء بالأنــثى ومظاهره من خــلال نماذج مــن الحكايات الشــعبية[3].

من دواعي الاحتفاء بالأنثى في الحكاية الشعبيّة

إنّ الكلام عن دواعي الاحتفاء ســوف لن يكــون منبتّاً عن الكلام عــن مظاهره، للتواشــج بين عنصــريْ ما نحن بصــدد النظر فيه؛ وأوّل الأســباب هو:

1) النظرة الدونيّة إلى المرأة في الواقع المعيش:

يأبى الحديــث عــن النظــرة الدونيّــة إلى المــرأة حدّها بزمــان ومــكان، لكونهــا ظاهــرة مخترقــة للتاريــخ؛ وإن بدرجات متفاوتة، على مســتوى الممارســة، وعلى مستوى الاستشــعار والمعاناة. فالأنــثى عندنا، حتّى بعــد أن أعتقها الإســلام مــن جحيــم الــوأد ومنحهــا المكانة الــتي هي بها جديــرة، لا تــزال تعاني مــن ويلات النظــرة الدونيّــة إليها والتشــكيك في قدراتها الذهنيّــة والماديّة، فجنت من ذلك مــا جنت من شــهادات الإقصــاء، رغم صفحــات كفاحها وضــروب نجاحها؛ فما بالــك بوضعها في ثقافــات أخرى؟!

والمتأمّــل في الأمثــال وفي الأقــوال المأثورة المنســوبة إليها منــذ العصور الغابرة، وفي دورهــا الفاعل الذي تخيّرته لنفســها من خــلال روايتهــا للحكايــة الشــعبيّة، يجدها الخبيرة بشــؤون التربية والسياســة، وإليها تعــود الكلمة الفصــل في القــرارات الحاســمة، ومــن نصيبهــا التفوّق في امتحانــات الحياة العســيرة، كلّ ذلك بفضــل حكمتها وحســن تدبيرهــا؛ وبهــذا تصبــح الحكايــة ومــا هو من قبيلها مجــالاً افتراضيّاً تثــأر فيه المرأة لنفســها، متجاوزة الواقــع المحموم بغمــط حقوقها وطمــس مآثرها. وليس هذا الإيجاب الممنــوح إلى المرأة غريباً عــن الآداب العالميّة، فكتاب كليلــة ودمنــة ذو الأصــول الهنديّــة، المنقول إلى العربيّــة عبر الفارســيّة، لا يخلو من تمجيــد الأنثى بمنحها أدوار الريــادة والــتروّي في المواقف الحاســمة، (نذكر على ســبيل المثال الحمامة المطوّقــة وأمّ الأســد والأرنب التي أطاحــت بملك الغــاب، مجسّــمة غلبة القــدرة الفكريّة علــى القــدرة الماديّــة)؛ ونذكــر أيضــاً ذكاء «طَبَقــة» ولباقتهــا في فهــم أحجيّات «شَــنّ» في وقــت غابت فيه الأجوبــة الشــافية عــن أبيهــا. وما أحرى المرأة بــأن ترى

هــذا المتخيّل الحــكائيّ واقعاً ملموســاً، لأنّهــا في الحقيقة صانعة الحيــاة، نســمعها مولولــة في الأفــراح، معولة في الأتــراح؛ نراها منغرســة في الأرض تفلحهــا أو على أديمها تعركهــا؛ نلمحها فــوق الســطوح تجفّف غســيلاً أو قوتاً، أو تبتهــل إلى الله، عســاها أن تكــون أقرب مــا يمكن منه. وبالفعــل، فهي لا تفوّت فــرص منح نفســها، على الأقلّ أدبيّــاً، المنزلة الأعلى وزمام الحلّ والعقــد في أهازيجها؛ إنّها القائلــة حين تُنيــم ضناها: «نِــنِّ نعاس ننّ نعــاس، أمّك فضّــة وأبوك نحاس وأنــت ذهب فوق الــراس»، والقائلة مُغاليــة في مهر ابنــة أخيها ومقــرّرة أمر زواجهــا: «صاع جوهــر (= لؤلــؤ) وصــاع محبــوب (= ذهب) والمشــورة لعمّتهــا، وعمّتهــا قالت: الذهــب ما يغــلاش (= لا يغلو ثمنــه مهمــا ارتفــع) والجوهــر مــا يســواش (= لا قيمة لــه) وبنت خوي مــا نعطيهــاش (= لا أُزوّجهــا)». وحتّى الحيوانــات لا تخــذل المرأة في بعــض ما يُتغنّى بــه، كما في: «والدجاجة تقــاقي، تقول أعطني صــداقي؛ والديك يحرّق، يقــول والله مــا أُطلّق. والجمــل بكركرته، يرحي بسيســة امرأتــه»؛ ليتجلّــى أنّ طلــب الطــلاق يــأتي على لســان الأنــثى، والتشــبّث بالزوجة على لســان الذكــر الخدوم.

2) التعويض عن الحرمان الماديّ والمعنويّ:

يُرجّــح أنّ المضطلعــين بمهمّــة قــصّ الحكايــات الشــعبيّة هم في الغالــب من الطبقة الفقــيرة المحرومة؛ ومن هــذا المنطلق، لا يبعــد أن يكــون واضعوها منتمين إلى نفــس الطبقــة؛ خاصّــة وأنّهــا تــرد على مقــاس ما يغــذّي أحلامهم ويلــبّي مطامحهم. وإذا مــا كان الرجال يحبّــذون الاســتمتاع بالحكاية الشــعبيّة ســرداً وإنصاتاً في منتدياتهــم المســقوفة أو في الهواء الطلــق، على ضوء القمر، فإنّ المجال النســائيّ لهذا الترفيه هو الدور، قصوراً أم بيوتاً عاديّــة أم أكواخاً. ولا يخفــى أنّ تداول الحكايات الشــعبيّة ومــا هو مــن فلكهــا يتمّ عــن طريــق نوعيْن مــن المتعاطين معهــا؛ فهناك الــرواة العابــرون لها، مثل الأمّهــات اللائي يرمــن تأديــب أبنائهــنّ وتأصيل بعض القيــم النبيلة التي تحملهــا الحكم والأمثــال والحكايات المقتضبــة والأقوال المأثــورة؛ وهي في العــادة ذات تأثير فــوريّ، قــد يُكتــب له الاســتمرار بحكــم تــوارث أجيال من الأمّهات للصالح من أســاليب التربيــة ومضامينها.

النوع الثاني مــن التعاطي يرتقي إلى درجــة «الامتهان»، فقــد كانت بعض العائلات الميســورة إلى حــدود بدايات النصــف الثــاني من القــرن العشــرين، على حــدّ علمي، تســتدعي نســاء مختصّات في «التخريــف»، وتنقدهنّ أجــراً، مقابل مــا يتحفنها به مــن قصص تطفــح خيالاً ومواعــظ؛ وبحكــم الاختصــاص، تنجــح الحكواتيّــة في خلــق الأجــواء العجائبيّــة وتوليــد التشــويق باختيــار لحظــات التوقّف، كلّمــا تقدّم الوقــت بالقصّ نهــاراً أو ليــلاً، إذ من الحكايات ما يســتغرق ســردها أيّاماً وليالي، في دلالــة على أنّها ســليلة «ألــف ليلة وليلة». مــا يهمّنا هــو أنّ المرأة تمكّنــت، عن طريق الحكاية الشــعبيّة، من «تجــاوز» فقرهــا وحرمانها، واقتحــام الأوســاط الثريّة اقتحاماً فعليّاً ملموســاً، واقتحاماً أدبيّــاً افتراضيّاً؛ فكثيرة هــي القصص التي تكــون بطلاتها فتيات نشــأن في بيئة فقــيرة، تعيش فيها الأســر الكثــيرة الأفراد عــادة على ما يدرّه عليهــا الاحتطاب وغــزل الصوف، ولــك أن تحصي عــدد الحكايات التي تبــدأ كالتــالي: «يُحكــى أنّ ثلاث / ســبع فتيــات أخــوات يعشــن علــى الغــزل، فيبعن ما يغزلنه ويأكلــن بثمنــه» [س.ص452]؛ أو هنّ مقهورات من حيــف زوجات آبائهــنّ؛ إلى أن تأتي ضربــة الحظّ التي تكافئهــنّ على صبرهنّ وســعيهنّ، وخاصّــة على رجاحة عقلهــنّ، ليــأتي في مرتبة لاحقــة جمالهنّ. تنتقــل الفتاة علــى صهــوة جــواد الفارس الأمــير أو ابــن أحــد التجّار الموســرين، في بلدهــا أو في بلــد مجــاور، إلى حيث الخدم والحشــم في خدمتهــا والريــاش والطنافــس لراحتهــا والأطايــب لتنعّمهــا. تعيــش الســاردة تلــك الأجــواء، وتحلــم المســرود لها بما تهيّأ للمســرود عنها من أســباب الرفاهيّــة؛ ولا يخلــو أن تســتمتع المســتمعة مــن علياء القــوم بصورتها التي رســمتها لهــا الحكواتيّــة، ولا يخلو أن تســتمرئ الاطّــلاع على حيــاة البؤس الــتي تمرّغت فيهــا «البطلة» قبل تحوّلهــا إلى النعيــم، للمقارنة وأخذ العــبرة. ومن آثار الأحــلام المراودة والمنبثقة عن التشــبّع بالحكايات الشــعبيّة، مــا روته لي أمّي كيــف كانت تلجأ وندّاتهــا مــن الصبايــا، أواســط الثلاثينات مــن القرن العشــرين، إلى التطلّــع بأعنــاق مشــرئبّة، ومــن خلال الفجــوات الــتي تســمح بهــا أظــلاف الهنــدي في أعلى الطوابي / الحواجــز الترابيّــة، إلى المارّة للتنــدّر بتصنيف

الرجال وتقاسمهم فيما بينهن بالأنانيّة المقبولة. كنّ كلّما مرّ رجل متوسّط الحال والهندام، تقول الواحدة منهنّ: «هذا أرتضيه حارساً أو بوّاباً»، وتقول الأخرى: «سأعيّنه بستانيّاً أو طبّاخاً»، وما إلى ذلك؛ وحين يمرّ رجل وسيم مهاب، تتسابق الصديقات إلى إعلان الفوز به رفيق درب، وهكذا يتمادين في الهزل والحلم.

3) استثمار بُعد الحكاية الشعبيّة التربويّ:

تتعلّق همم الكبار بتربية الصغار تربية سليمة، تضمن استيعابهم القيم الأخلاقيّة الفاضلة والتمسّك بها، فلا يضلّوا السبيل. إلّا أنّ أمر التربية موكول في الغالب إلى الأمّ، لكثرة التصاق أبنائها بها، من قبل قطع الحبل السرّيّ إلى ما بعده؛ ومن تبعات ذلك تسمية لغة الطفل الأصليّة بـ«اللغة الأمّ»؛ ولا تدّخر الأمّهات جهداً لأداء رسالتهنّ، خاصّة تجاه بناتهنّ، متوسّلات بثقافتهنّ الموروثة، التي من أهمّ روافدها الحكاية الشعبيّة؛ وبثقافتهنّ المكتسبة من التجارب الشخصيّة ومن تجارب الغير، والأخريات تحديداً. ويظلّ مقياس نجاح المرأة في التربية هو توفّقها في إعداد ابنتها لتكون زوجة صالحة، تنطبق عليها مثلاً حكاية «الكنّة العاقلة» [س.ص379] التي نوجزها في التالي: اختارت الزوجة الشابّة الطلاق من زوجها التاجر الثريّ، لأنّه كان يؤثرها على أمّه فيما يجلبه من طعام وفاكهة؛ وسعت إلى الزواج من بستانيّ، عاينت، من سطح بيت أبيها، برّه بوالدته المقعدة؛ وحين تمّ لها ذلك، أصبحت تشاركه في أعماله وفي القيام بشؤون أمّه. ثمّ اشترت له بثمن حليّها متجراً لبيع حلويّات تصنعها هي. توفّق الاثنان في تجارتهما وأصبح لهما منزل فخم. وفي يوم، طرق بابها شحّاذ، سرعان ما تعرّفت عليه؛ إنّه زوجها الأوّل، فما كان منها إلّا أن ذكّرته بأنّها تنبّأت له بهذا المآل، وأنّ زوجها الحاليّ قد وفّقه الله نتيجة برّه بوالدته. ساعدته ببعض المال قبل أن ينصرف مغموماً متحسّراً. وفي نفس السياق تندرج حكاية «الجزاء من جنس العمل» [س.ص383]، لكنّ العبرة تُستقى منها بالخُلف، أي بتقديم سلوك سلبيّ للمرأة، ينبغي تجنّبه؛ ومفاد الحكاية، أنّ امرأة عوقبت، حين أصبحت حماة، بطيْر يحرمها باستمرار من قطعة اللحم التي يرسلها إليها ابنها مع زوجته، أثناء صعودها إلى الغرفة العلويّة، حيث تقيم الحماة؛ ولا عجب، فقد كانت تلك المرأة في السابق تزدرد قطعة اللحم من طعام حماتها أثناء إيصاله لها، في غرفتها العلويّة.

تتبيّن من ملخّص الحكاية الأخيرة أنّ الاحتفاء بالأنثى لا يعني تقديمها دوماً في صورة مشرقة ومضطلعة بالإيجابيّ من الأدوار، لأنّ في ذلك طمساً لثراء التجارب الحياتيّة، ممّا يعطّل المنحى الإقناعيّ والهدف الإصلاحيّ من الحكاية الشعبيّة؛ إلى جانب كونها، بالطبع، وسيلة إمتاع وترويح. وعلى هذا الأساس، لا تخلو المدوّنة الحكائيّة من حضور المرأة المجسّمة لبعض النقائص، ممّا يؤدّي إلى بوارها أو طلاقها، ومن ثمّ تفاقم معاناتها، وهو ما تنفر منه بنات جنسها. ومن النقائص ما تُنعت به «قدوشة» من كسل ورعونة؛ إنّها تلك الفتاة التي تستيقظ ظهراً، ولا تعتني لا بمظهرها ولا بنظافة بيت أهلها، لم تتعلّم الطبخ عن أمّها، ولا هي تعلّمت صنعة مثل غزل الصوف. تأتي النسوة لخطبتها، فينقلبن على أعقابهنّ مبهوتات ممّا شاهدن، وعنّست «قدوشة». ومن النقائص، الغباء الذي تظهره امرأة نظرت في الجرّات المملوءة زيتاً، وكانت كلّما تراءى لها وجهها على صفحته، عمدت إلى كسر الجرّة بالفأس، الواحدة تلو الأخرى، لاعتقادها وجود ضرّات لها؛ ولمّا وصل سيل الزيت إلى دكّان زوجها في السوق، عرف أنّ مصيبة حلّت به هو دون غيره؛ استشاط غضباً وقرّر تطليق زوجته. وفرّطت أخرى في كيس طويل مملوء قمحاً؛ وكان زوجها قد ركنه في سقيفة الدار، وحين تسأله عنه، يخبرها أنّه لـ«مارس/آذار» الطويل؛ إلى أن رأت في أحد الأيّام من ثقب الباب رجلاً طويل القامة جدّاً يمرّ أمام بيتها، فنادته وسألته إن كان هو مارس الطويل، وحين ردّ بالإيجاب، رجته أن يخلّصها من ذاك الكيس، فما كان من ذاك الغريب المدقع إلّا أن رفع الغنيمة على ظهره، وانطلق في حال سبيله، موقّعاً على غباء الزوجة، ومخلّفاً الكمد والخسارة للزوج؛ وعلى هذا قس بيع إحداهنّ قطعاً من الذهب مخبّأة في قلّة، بسعر قشر الرمّان، لعدم إخطارها من قِبَل زوجها بقيمة مدّخراته، ربّما استخفافاً بمستواها الذهنيّ؛ ولا غرو أن ينقلب السحر على الساحر، وإن كان قهر السلطة الذكوريّة

لا يـبرّر لا غبـاء المـرأة ولا تغايبيها؛ وهـي التي أريـد لها، في الواقع كما في الحكاية الشـعبيّة، أن تكـون رائدة في المجال الاقتصاديّ، باسـتنباطها سبل التقشّـف وتنمية الثروة، وتطبيقهـا لهمـا. ولا يخفى أنّ بلـوغ ذلك إنّمـا يتمّ ضمن العمليّة التربويّة وما تسـتدعيه من روافـد مُقَرّ بجدواها.

ولعـلّ توفّـر الحكايـة الشـعبيّة علـى خاصّيـتيْ الإفـادة والإمتاع هو ما يقـف وراء حـرص القائمين على التربيـة والتعليـم في أيّامنـا هـذه، وفي الكثـير مـن بلدان العالَـم، علـى إحيـاء تقاليد قصّها في أوسـاط الناشـئة؛ وذلـك بتخصيـص نـواد وجمعيّـات وحـتّى مهرجانات لهـا، وبإدراجها ضمـن الأنشـطة الثقافيّة للمؤسّسـات التربويّة؛ ومن ثَمّ ردّ الاعتبـار للحكواتيّين والحكواتيّات، عـن طريـق دعوتهـم للقيـام بالمهمّـة أو تكليـف بعض المدرّسـين بذلك في الحصـص اللاصفّيّة؛ يحـدث هذا في زمـن الثـورات التعليميّـة والتثقيفيّة.

مظاهر الاحتفاء بالمرأة في الحكاية الشعبيّة

1) المرأة عماد الاقتصاد الأسريّ:

غير بعيد عمّا كنّـا فيه من رغبة في تأهيـل المرأة للنجاح في حياتها، سـننظر في مسـبّبات ونتائج المراهنة على تحسّن الوضع الاقتصاديّ، في الأسـرة وفيما هو أوسـع منها، على يد المرأة بالخصوص؛ ولسـائل أن يسـأل عن الحكمة في أن تـروي أمّ لبناتها قصّة تلـك المرأة التي أجاءهـا المخاض إلى كرسيّ الـولادة، في حضرة القابلـة طبعـاً. كان الألم يقطّع أحشـاءها، والخوف من المـوت يـراود ذهنهـا، والرجاء في السـلامة يداعب إحساسها. في لحظات المخاض العسيرة، تذكّـر ابنتَها الكبرى بضرورة التقشّـف قائلـة: «يا طفلة، إحمشي حَطبة وخلّـي حطبتيْن! بـوك زوّالي وعليه الديْن. (= يـا ابنتي، إحمـشي في الموقـد حطبة واحـدة واحتفظي بحطبتيْن، فأبوك فقـير ومديـون)». أيّ درس في الاقتصاد تلقّنـه الأمّ لابنتها حين تقـصّ عليها مثل هـذا الموقف؟ أ ليـس هذا عنـوان تآزر أسـريّ، ودليل على صـبر المرأة على فقـر زوجهـا ودليل علـى قلقها مـن المسـتقبل الغامض وعلى إيمانها بجـدوى الادّخـار؟ ألا يوصد أخـذ العبرة من هذا الموقـف أبواب الطـلاق الذي مـردّه في حـالات كثيرة قلّـة ذات يد الـزوج وعجزه عـن توفير متطلّبات الأسـرة؟ وتأتي الأمثال لتعضـد هذا التبجيل للزوج حتّى يسـكن إلى زوجته وتسـتمرّ الرحلـة في كنف الوئام والاحترام. تسـمع المرأة مردّدة: «الله لا تقطع الشاشـية حـتّى لو كانت مهرّية (اللهـمّ لا تغيّـب الرجل/الزوج حـتّى وإن اهترأ طربوشُـه من إملاق)»، وممّـا تردّده أيضـا: «الله تجعل القضية من يـد الراجل والشـربة من الماجـل (= اللهمّ اجعـل المأكل مؤمّناً من ربّ الأسـرة والمشـرب مـن ماء المطـر المخزّن في الصهريـج)». ومـن الأمثـال المرغّبة في اقتصاد المعيشـة قولهـم: «إلّي خبّى غداه لعشـاه ما شـمتت فيـه أعداه (= من ادّخر طعام غدائه لعَشـائه، لم يشـمت به أعداؤه)».

وفي حكايـة شـعبيّة تـروى علـى مسـامع البنـات خاصّـة حتّى يسـتقين منهـا العبرة ويكـنّ ماسكات بزمام الاقتصاد الأسـريّ، يتحـدّث الـزوج لزوجتـه قائـلا: «مـا بـال جارنـا البشـير يرزح تحـت نـير الفقـر المدقـع؟» فتجيبـه: «مِـن مراتـو (= بسـبب امرأتـه)»، ويتكـرّر السـؤال، ومعـه تتكـرّر الإجابـة، حـتّى قـال لهـا يومـاً: «التحقي بهـذه الأسـرة لنرى ما أنـت فاعلـة بوضعهـا المـاديّ»، وكان أن انتقلـت الزوجـة إلى بيـت الجـار الفقـير، نظـرت فألفـت أربـع صبايـا دون صنعـة. أبـدت الضيفـة اسـتغرابها مـن الأمـر، وطلبـت مـن الأب أن يحضـر جـزّة من الصـوف، ثمّ طلبت من البنات أن يغسـلنها ويجفّفنهـا وينزعـنّ ما علـق بالصوف من الشـوائب ليتولّيْن غزلهـا، ولمّـا جهـزت، باعهـا الأب في السـوق ليشـتري بثمنهـا جزّتـين، وهكـذا تواصـل العمـل وتحقّـق بعـض الربـح. ونظرت الضيفـة إلى نشـاط الجـار، رأتـه يبيـع الحطـب علـى هيئتـه الخـام بثمـن زهيـد، فأبـت إلاّ أن تتدخّـل لتدلّـه علـى طريقـة مربحـة قائلـة: «مـا هكـذا يبـاع الحطـب أيّهـا الرجـل، عليـك أوّلا أن تقصّـه إلى قطـع صغيرة، لنسـاعدك لاحقاً علـى ضمّها في حـزم بحسـب الحجـم، وبهـذا يمكنـك تسـويق بضاعتـك؛ وسـيصبح هـذا الحطـب العـاديّ في قيمـة القمـاري وحـتّى الصنـدل ومـا أدراك مـا الصنـدل!». انفتحـت أبـواب الـرزق أمـام صاحبنـا، نفقـت تجارتـه وزاد دخلـه. ومـا هـي إلاّ فـترة ليسـت بالطويلـة حتّى بـدأت آثـار النعمة تظهر علـى الأسـرة. أرادت النزيلـة أن تبرهـن لزوجهـا أنّهـا كسـبت الرهـان، فدعـت الرجـل إلى لـزوم بيتـه مدّة ثلاثـة أيّام متتاليـة، ففعـل. افتقده جاره وأرسل في السؤال عنه ليخبَر أنّ بصاحبه وعكة صحّيّة،

ابن قتيبة في «عيون الأخبار» ص 14)، وسنقارنها بمثيلتها الواردة تحت عنوان: «سبع سعدات وسبع عكسات»، بقلم الكاتب السوري أحمد بسّام ساعي.

[س. ص423]

يحكى عن أخوين أنّ أحدهما من التجّار الكبار، ميسور الحال، وله ولد، والثاني تجّار بسيط يجد صعوبة في توفير قوت عياله، وهو أب لسبع بنات. كان الأخوان يسكنان في نفس النهج، الغنيّ في آخره، والثاني في أوّله. كلّ صباح، يمرّ التاجر أمام أخيه الذي يبادره بعبارة «يا صباح الخيرات»، فيردّ عليه: «يا صباح الغبنات»، فيوجع قلبه. لاحظت البنات الكسار أبيهنّ وتزايد غمّه؛ قرّرت أصغرهنّ معرفة السبب. في صباح الغد، احتالت للأمر وتوقّفت فيه، لتصبح شاهدة على الموقف الذي يؤذي أباها. فقالت في نفسها: «لا بدّ أن أثبت لعمّي وللناس، حين تتهيّأ الفرصة، أنّ البنات لسن عنوان شؤم وغبن ونكد». وفي يوم عاد التجّار أكثر غمّاً، لقد عيّره أخوه ببناته، اللّائي لم يُخلقن إلّا للفقر واليُتم، وليس مثل ابنه امْحمّد الذي سيرسله في تجارة كبيرة بعد حواليْ شهر، مجهّزاً بمركب من السلع. لم يجد الأب بدّاً من إخبار بناته بسياق إهانة عمّهنّ له، فواسينه بما استطعن، وما كان من الصغرى فاطمة/فطيمة إلّا أن طلبت والحّت على أبيها أن يعرض على عمّها مرافقتها هي لابنه؛ استجاب الأب وسخر العمّ؛ وفاطمة مصرّة على فكرتها. طلبت من أبيها أن يصنع لها أربعين برميلاً، وأن يُحكم غلقها بعد ملئها ماءً، دون إعلام أحد بمحتواها. في يوم السفر، تنكّرت فاطمة بملابس الرجال، وتحوّلت إلى المرسى بعد أن تمّ تحميل بضاعتها مع بضاعة ابن عمّها في المركب. ودّع الحاضرون هناك التاجريْن الشابّيْن متمنّين لهما العودة سالميْن مظفّريْن. بعد انطلاق الرحلة، هاج البحر وماج، وتقاذفت الأمواج المركب، فكان أن أرسي به اضطراريّاً في إحدى المناطق المبتلاة بجفاف شديد. هناك، سُمع المنادي ينادي: «شربة الماء بدينار من الذهب». اغتنمت فاطمة هذه الفرصة، فباعت كلّ بضاعتها، وامتلأت كلّ براميلها ذهباً. بعد بضعة أيّام، بلغ التاجران وجهتهما، الإسكندريّة. اكتريا دكّانيْن متقابليْن. انجذب امْحمّد إلى اللهو ولم يبال بالتفريط في رأس ماله؛ أفقر


2

مردّها زهرات ياسمين منثورة على فراشه، تأذّى منها جنْبُه الأيسر أثناء النوم. فهم الزوج أنّ البشير قد ترفّه، وأنّ عودة زوجته إلى بيتها قد حانت.

لا يخفى أنّ هذه الحكاية تبرز امتلاك المرأة القدرة على الفعل في الاقتصاد الأسريّ وفي ما هو أوسع، بممارسة التقشّف وتكبير رأس المال وبحذق أساليب التسويق.

وللوقوف أكثر على نجاح المرأة فيما فشل فيه الرجل، في مجال تنمية الثروة خاصّة، نقترح إيراد حكاية «يا صباح الخيرات، يا صباح الغبنات»[4]، كما رواها تقريباً الإذاعيّ والصحفيّ التونسيّ عبد العزيز العروي رحمة الله عليه، وقد دوّنت ونشرت لاحقاً[5]؛ وتحقيقاً للفائدة، سنعمل على تخفيف غلبة اللغة العاميّة على نصّها الأصليّ (وهو ما قد يذهب ببعض حرارتها؛ ذلك أنّ «الإعراب ربّما سلب بعض الحديث حُسنَه»، حسب

وأصبح يعمل عند فطائريّ، مقابل طعام بطنه؛ أمّا فاطمة التي قدّمت نفسها في السوق باسم «يحيى»، فتوفّقت في بعث تجارة رابحة؛ وصادف أن مرّ بدكّانها ابن السلطان، فأبهره جمالها الأخّاذ، أُخبر أنّ الشخص هو التاجر يحيى، القادم من بلد آخر. رغب ابن السلطان في مزيد التعرّف عليه ومصادقته، شاكّاً أن يكون يحيى هذا رجلاً. قصّ الأمر على أمّه، فأشارت عليه أن يجرّبه؛ وأولى حيَلها، إهداء يحيى كميّة من الفلّ والياسمين ونثره على فراشه، ليُعلم في الصباح، إن كان النائم على الزهور ولداً، في حال ظلّت يانعة، أو بنتاً إذا أصبحت ذابلة. تفطّنت فاطمة إلى طبيعة الاختبار، فعمدت إلى جمع الهديّة قبل النوم؛ وفي الصباح نثرتها غضّة طريّة؛ وهو ما خيّب أمل ابن السلطان حين زار صديقه للتثبّت. لكنّه بقي على شكّه، وطلب مساعدة أمّه ثانية؛ فدلّته على حيلة دعوته للاستحمام معاً؛ وبالفعل، تواعد ابن السلطان مع يحيى على الالتقاء من الغد في الحمّام. لكنّ التاجرة وعت نيّة ممتحِنها، فاستعدّت للرحيل بأقصى سرعة، لملمت أموالها وأمتعتها. أخطرت ابن عمّها أنّ العودة غداً على أوّل مركب. اصطحبته في الصباح إلى المرسى، وأمّنته على رزقها لتعود هي إلى الحمّام. أخبروه (ا) هناك أنّ ابن السلطان قد سبقه (ا) وسأل عنه (ا)، فذكر(ت) لهم أنّه (ا) في عجلة من أمره (ا)؛ وكلّف(ت) هم بتسليمه رسالته (ا)؛ وكانت قد ذكرت فيها اسمها وحقيقة أمرها وعنوانها. استُقبلت فاطمة في بلدها استقبال الأبطال، فيما جلب امْحَمّد إلى أبيه العار؛ ومن الغد، التقى التاجر بأخيه النجّار، فقال له: «أنت هو أب الخيرات، أمّا أنا فغبينتي في قلبي». وما هي إلّا أيّام قلائل حتّى قدم ابن السلطان طالباً يد فاطمة من أبيها، فكان له ذلك؛ عمّت الأفراح وتلاحقت النعم.

دعانا اطّلاعنا على هذه الحكاية في مصدريْن مختلفيْن إلى إجراء مقارنة موجزة بين نسختيْها المتّفقتيْن عموماً في المحتوى؛ أمّا الاختلاف فقد شمل العنوانيْن والحجم الذي انجرّ عنه اختلاف في الإطناب[6] في مواقع من عدمه. النسخة 2 (للساعي) أطول من النسخة 1 (للعروي)؛ خضعت فاطمة لخمس اختبارات في 2 مقابل اختباريْن فقط في 1، متّفق عليهما في النسختيْن؛ للتاجر في 1 ولد وحيد، وسبعة أولاد ذكور في 2، كما جاء في عنوانها، ليكون التنافس بين أصغر البنات وأكبر الأولاد من أبناء العمّ. فاطمة في 2 (وعُرفت بِـحَسَن) هي المبادِرة بفكرة الخروج في تجارة للتحدّي؛ ورأس مالها مبلغ مقترض؛ بينما رشّحت فاطمة في 1 (وعُرفت بِيحيى) نفسها للمشاركة في المشروع، والفكرة لعمّها، زهوّاً بابنه ونكاية في أخيه؛ ورأس مالها ماء باعته بالذهب. الرحلة بريّة في 2، تنطلق من اللاذقيّة نحو مدينة بغداد؛ بينما هي بحريّة في 1، والوجهة مدينة الإسكندريّة. الراغب في الزواج من فاطمة هو ولد السلطان في 1، وقد وصل إلى أهلها مستدلّاً بالعنوان؛ وهو أمير، اسمه سعلاي الدين في 2، وقد ساعدته أختها الصغرى في الوصول إليها. كان ابن العمّ امْحمّد أميناً على ممتلكات فاطمة في 1، وليس كذلك في 2، لكن أُسقط في يده، لأنّها احتاطت للأمر.

أردنا من هذه المقارنة الممكن إقامتها بين حكايات أخرى كثيرة، من نفس الثقافة أو من ثقافات مختلفة، مثل الهنديّة أو الغربيّة، إبراز أنّ الحكاية الشعبيّة تنتقل وتنقل جوهرها المضمونيّ، منفتحة على تعديلات الراوي الثانويّة. والمهمّ أنّ الاحتفاء بالأنثى قائم في النسختيْن، وداخل في باب التحدّي النابع من الأنثى، وردّ الاعتبار إليها، من جهة الواضع والراوي، ومباركة المتلقّي؛ والأرجح أنّ ثلاثتهم من بنات حوّاء.

وعلى العموم، يزخر موروثنا الشعبيّ، على مستوى الأمثال والحكيات والأقوال المأثورة بما ينشّئ الشباب على الانطلاق بثبات للنجاح في الحياة الاقتصاديّة خاصّة، إذ يؤكّد جميعها على أنّ فهم أحوال السوق هو مفتاح معرفة الوقت المناسب لإبرام صفقات البيع والشراء. فكم هو معبّر، على سبيل المثال، ذلك الحوار الدائر على الدوام بين الابن وأبيه، «قلّو: يا بويَ الجمَل بميّة، قلّو: غالي، قلّو: يا بوي الجمل بألف، قلّو: رخيص» (=قال: «يا أبي إنّ الجمل بمائة درهم»، فقال له: «إنّه غالي الثمن»، وفي وقت آخر قال: «يا أبي إنّ الجمل بألف درهم»، فقال له: «إنّه رخيص»)؛ وممّا قيل للنصح بعدم التفريط في ما يُحتاج إليه: «جبَيْبتك ما تبيعها، شتاها في ربيعها» (= لا تبع جُبّتك، فكما دفّأتك شتاءً، فإنّها تصلح لك ربيعاً).

ما ينبغي الخلوص إليه هو أنّ خطاب الحكاية الشعبيّة وما يدور في فلكها لا يمكن إلّا أن يكون موجّهاً إلى الجنسيْن، إمتاعاً وإفادة ؛ ومع ذلك، فإنّ ما نذهب إليه هو أنّ المرأة قد استمدّت من هذا التراث المخصوص، نظراً إلى مكانتها الإيجابيّة والمتميّزة فيه، ثقتَها في نفسها وفي قدراتها، وعزمَها على خوض معترك الحياة بشراسة أحياناً، وكذلك طموحَها إلى نيل المراتب المشرّفة، عن طريق اجتهادها ومثابرتها[7].

2) المرأة بفكرها وحسن تدبيرها أوّلاً:

ليس من العسير تبيّن أنّ التركيز في الحكاية الشعبيّة منصبّ على روح المرأة وفكرها أكثر ممّا هو على مظهرها الخارجيّ، خلافا للرجل الذي يمتلك في الغالب مكانته من وسامته ومن جواد يمتطي صهوته، ومن جاه موروث أو تجارة متوارثة؛ وتراه أحياناً، إن قبل تعلّم حرفة، فباشتراط الفتاة عليه ذلك، لتقبل به زوجاً، كما في حكاية «مقياس الذهب» [ع. ص211][8]. ويُفترض أن تتّسم الأحكام في هذا المجال بالنسبيّة؛ بما أنّ مدوّنة الحكاية الشعبيّة لا يعوزها مدّ الكلِفين بها بشخصيّات محوريّة ذكوريّة على درجة من الفطنة والذكاء (مثل حكاية: «ذكاء أولاد السلاطين» [س. ص131]، وحكاية «الغلام الذكيّ والأميرة»[س.ص330])؛ كما لا تُعدم قصصَ فتيات سحرن بجمالهنّ ملوكاً وأمراء وشبّاناً أثرياء، سعَووا، بشتّى الحيل والوسائل إلى الفوز بهنّ.

ومن الحكايات الدالّة على علوّ قدر المرأة في عين الرجل على أساس سلامة تفكيرها وحسن أخلاقها، قصّة العروس التي لم يعجب جمالها زوجها يوم زُفّت إليه، فتظاهر بالمرض، ونام في غرفة غير غرفته؛ فهم أهله موقفه، فظلّوا يسعون إلى الإصلاح بينه وبين زوجته التي وجدت نفسها في وضعيّة لا تحسد عليها. كانت توجّههم إلى تقديم بعض الأعشاب المغلية إلى مريضهم علّه يتعافى؛ وكانوا في كلّ مرّة يجيبونها بأنّهم فعلوا ذلك، لكن دون جدوى. أدركت العروس أنّ ما بالعريس هو تمارض وليس مرضاً، فطلبت من المحيطين به أن يعدّوا لها مشروباً ساخناً، ستتولّى هي تقديمه إليه؛ جيء لها بما طلبت، فدخلت على «المريض» وقالت له بكياسة: «ذوقو بشفائه فوقو، إن ما عجبك زينو يعجبك خلوقو» (= ذق هذا المشروب الحامل للشفاء، وإن لم يعجبك جماله فحتماً ستعجبك أخلاقه)؛ فما كاد الرجل يسمع هذا الكلام حتّى نفض عن نفسه آثار التمارض، وقام إلى عروسه، بها راضياً ومرحّباً. ومنه ما جاء أيضاً في حكاية: «تزوّج بنات الأصول» [ع. ص369]، عن زوجة أُجبر زوجها على تطليقها، بعد أن دارت عليه الدوائر، ليتزوّجها أحد العاملين في الدولة، مقابل مهر أُغري به أبوها. وكان أن غضب السلطان على عامله لمّا اشتكاه إليه الزوج، ولكن سرعان ما أصبح السلطان، كما حدث مع عامله، الخصم والحكم في نفس الوقت؛ إذ لمّا مثلت الزوجة أمامه، أعجب بجمالها وكذلك بأدبها وبفصاحتها، فأرادها لنفسه. ولمّا أبدى الزوج تشبّثه بها، خيّرها السلطان بين الوجيه والمدقع؛ فردّت بما ينمّ على رصانتها ورجاحة عقلها ونبل أرومتها: «هذا زوجي أعزّني ودلّلني في أيّام عزّه وغناه، لن أتركه وقت الشدّة، بل إنّ مودّته زادت عندي لمّا عضّه الدهر بنابه، إنّه خير لي من كلّ عامل وكلّ سلطان». وهو ما حمل السلطان على الحكم لصالح زوجها.

هذا الوجه المشرق لتعقّل المرأة لا ينبغي أن يحجب مرّة أخرى الحدّ الأقصى الذي يمكن أن يبلغه ذكاؤها، ونعني الدهاء الذي في حدّه الحدّ بين الطيبة والمكر؛ وقد بنيت بعض الحكايات الشعبيّة، الشفويّة والمكتوبة على فكرة مكر النساء وحيلهنّ المقترنة بسياقات الخيانة الزوجيّة للخروج من المآزق، وبسياقات الثأر تشفّياً في المسيئ إليهنّ. ولا يمنع منطق الأحداث والأخلاق من أن تدفع المرأة غالياً في أحايين كثيرة ثمن زلّاتها. وقد شكّل هذا المعنى الأخير إحدى ركائز الصورة المستخلصة للمرأة من دراسة بعنوان «نماذج مغربيّة للحكاية الشعبيّة»[9]؛ وورد الحديث عن «إدانة ثقافة خروج المرأة»، وعن حمل المرأة لـ»صفات تعمل على قتلها الرمزيّ بتغييب استقلاليّتها عن الرجل»، وعن تقويتها، بتبنّيها تلك الصفات، «غربتها ومنفاها الاجتماعيّ»، وعن التأكيد الضمنيّ، عبر رمزيّة عثورها على «مغزل ذهبي»، «على أنّ وضعها الطبيعي هو الإقامة بالبيت لغزل الصوف وحياكة الزرابي وإنجاب الأطفال وما شابه ذلك. وبالتالي فالمرأة حتى وهي خارج البيت تبقى سجينة تصوّرها لوظيفتها. إن وعي المرأة بالنتيجة جحيمها»[10]. ونحن، إذ نسوق هذه

الشواهد، فلغاية إبراز ما طرحناه في المقدّمة عن ثراء الحكاية الشعبيّة ووفرة تنويعاتها، ممّا أهّلها للخضوع لزوايا تناول مختلفة؛ فتتوالد بذلك الاستنباطات ونتائج القراءات؛ وقد أمكننا الاستدلال في مواطن عدّة – وسيتواصل–على أنّها فضاء افتراضيّ ملائم لتفريغ المرأة شُحَن قهرها المتراكمة، وللفت الأنظار إلى قدراتها المادّيّة والمعنويّة، بما يبرّر إثباتها لذاتها وردّها الاعتبار إلى نفسها، بمباركة الرجل أو دونها.

3) المرأة، أُمّاً وزوجة وابنة، ملاذ الرجل عند الشدائد:

تتعلّق همّة الشابّ في الحكاية الشعبيّة بالظفر بفتاة أحلامه، فلا يجد غير أمّه للتشاور وتذليل العقبات من أجل بلوغ المرام. يكلّف الملك وزيره بمهامّ جسام وفكّ ألغاز مغلَقة عن الفهم؛ فإذا بزوجه تشدّ أزره أو ابنته تضع عنه وزره كما في حكاية «الملك وبنت الوزير» [س. ص353]، فينجح في الاختبار وينجو من الأضرار؛ ومن الأقوال الدائرة في مثل هذا السياق: «تدبّر الأمر يا وزير وإلا رأسك يطير». وقد مرّت بنا حكايتا «ياصباح الخيرات، ويا صباح الغبنات» و«سبع سعدات وسبع عكسات»، وفيهما اتّفاق على لجوء «الأمير» إلى مساعدة أمّه، مرّة بعد مرّة في الوصول إلى حقيقة التاجر الشابّ /فاطمة، للزواج بها؛ وتجلّت الأمّ في شكل مَعين لا ينضب من الأفكار السديدة والنصائح الصائبة. يستفيد الولد من رأي أمّه وحكمة جدّته؛ لكن يظلّ التعاون بين الأخ والأخت باهتاً، إلّا إذا كانت في موقف ضعف شديد؛ فيهبّ إخوتها الذكور إلى نجدتها، معرّضين أنفسهم للأهوال، كما جاء في حكاية «سعلاء الدين وأخته زمرّدة» [س. ص142]؛ وإن من تفسير لغياب هذه العلاقة الأفقيّة، وتوافقاً مع «لاوعي» الطرفيْن في الحكاية الشعبيّة، فهو عزوف الأخت عن ظهورها تابعة لأخيها وواقعة تحت سلطته الرمزيّة التي قد تقبلها من أبيها، وأحياناً من زوجها؛ وأكثر ما يبدو تعاملها مع أخواتها، متعاونات كما في حكاية «البنات الثلاث» [س. ص452] أو مسكونات بالغيرة من بعضهنّ بعضاً؛ بل إنّ حكاية «الأولاد وعمّتهم» [س. ص92] تكشف عن حقد شديد للأخت على أخيها، طال أذاه أبناءه أيضاً. وكذا الشأن بالنسبة إلى الأخ المتعالي عن الاعتراف بفضل الأخت، القابل للتعامل مع الإخوة الذكور، تكاتفاً أو تنافساً إلى حدّ العداوة، مثل ما جاء في حكاية «الثلاثة إخوة» [ع. ص143]. ثمّة أيضاً تغييب ملحوظ للخالة.

4) المرأة جديرة بوفاء الرجل وتضحياته:

يطّرد طلب الفتاة للزواج في الحكايات الشعبيّة كما في الواقع؛ وعادة ما تقترن الموافقة عليه بالتوافق في مسألة المهر. إلّا أنّ قيمة المهر هي موضوع اختلاف بين الأطراف المعنيّة به، وذلك بحسب الشروط والأوضاع الماديّة الحافّة، وخاصّة العقليّات السائدة والمتحكّمة. وقد يقف اشتراط مهر عالي القيمة عقبة أمام تحقّق الزواج، إلّا إذا برهن طالبه على همّة واستعداد للتضحية من أجله، تستشفّ منهما جدارة المرأة بكلّ ذلك. وبمثل هذا تنبئ حكاية سعيد الذي طلب يد علياء من عمّه، فردّ عليه بالقول: «يا ابن أخي إنّ مهر علياء كبير كبير»، أجابه قائلا: «اشترط عليّ يا عمّي ما تريد!» فما كان من العمّ إلّا الشطط لغاية التعجيز، لكنّ سعيداً قبِل الرهان، وطلب من عمّه أن يمهله إلى أن يعود من سفره، قصْد تجميع قيمة المهر؛ وتعاهد الرجلان على ذلك. انطلق سعيد في رحلة الشقاء والاغتراب. لكنّ العمّ أخلف الوعد بتزويجه ابنته إلى رجل ميسور؛ وللتستّر عمّا فعل، ذبح كبشاً وجعل له قبراً، لادّعاء أنّ المدفون هو الغالية علياء. وبهذا أُخبر سعيد عند عودته؛ فحزن عليها حزناً شديداً، وبكى على قبرها أيّاماً؛ وفيما هو يمشي ذات مرّة هائماً على وجهه، مرّت بجواره ثلاث فتيات يحملن على ظهورهنّ ماءً، فسألهنّ شربة، ولمّا عرف منهنّ أنّهنّ في خدمة سيّدتهنّ علياء، تعمّد خفية إسقاط خاتمه الذي عليه اسمه في قلّة إحداهنّ؛ وحين وصلن، جعلت سيّدتهنّ تأخذ عنهنّ القِلال لتفرغها في طست كبير؛ وفي الحال تعرّفت على الخاتم؛ طلبت من فتياتها اللحاق بصاحبه وإحضاره إليها، وهكذا...

من أجل المرأة تسير الركبان، وبقبولها الزواج من الراغب فيها، يتصاهر الملوك وتتحدّد العلاقات بين البلدان والشعوب في الاتّجاهيْن. وعلى هذه المعاني تركّز عديد الحكايات الشعبيّة، فينجلي، ليس معدن المرأة فقط، ولكن معدن الرجال أيضاً؛ فنصادف الشهم (كما في حكاية «الشهامة العربيّة» [ع. ص187])، والمغامر، والممتثل لصوت الحكمة (كما في حكاية «مقياس

الذهب» [ع.ص211])، وفيها أنّ ابن أحد سلاطين تركيا، ما كان لينجو من موت محقّق، لولا إتقانه لحرفة، كما اشترطت عليه الفتاة التي اختارها، لتقبل به زوجاً، رغم التفاوت الطبقيّ بينهما.

الخاتمة

إنّ التعامل مع الحكاية الشعبيّة، إنشاءً وروايةً وتلقياً وتدارساً، وحتّى تعديلاً، سبيل إلى إحياء ذاكرة الشعوب والمحافظة على موروثها الثقافيّ الضارب عادة في القدم والقائم إلى حدّ اللحظة. وقد بيّن التعامل معها أنّها مادّة ناقلة متنقّلة، تنتمي إلى الكونيّة، وخاصّة حمّالة تأويلات بحسب ما يرسم لقراءتها من غايات. ومن جهتنا، فقد وجدنا فيها منهلاً لأطروحة إمكان إخراج المرأة من الصورة النمطيّة التي حُشرت فيها منذ أزمان؛ فمن عنصر ثانويّ وسلبيّ ومهمّش في المجتمع إلى عنصر فاعل في أوجه الحياة، الاقتصاديّ والأسريّ والعلائقيّ منها، على أساس التدبّر والتروّي. ومهما تكن درجة الاحتفاء، فإنّ الحكاية الشعبيّة لا تسقط في أمثلة المرأة، مراعاة لمنطق ما يجري في الواقع الذي يتردّد صداه في المرويّات بأنواعها، وإدراكاً لجدوى الإقناع بالخُلف. وفي هذا السياق، يتنزّل الاعتداد بدور الحكاية الشعبيّة، ماضياً وحاضراً، في إذكاء التجذّر الثقافيّ والقيميّ والاعتزاز بالموروث الأدبيّ لدى الأفراد والجماعات. وفي هذا تفسير لنزعات إحيائها ثقافيّاً[10] وبيداغوجيّاً في زمن الطفرات العلميّة والمعلوماتيّة والتواصليّة. وما كان للاشتغال على موضوع الاحتفاء بالمرأة في الحكاية الشعبيّة ليتمّ بمعزل عن الرجل من ناحية، وعن وضعها حاضراً من ناحية أخرى؛ فكأنّ توق الأنثى في الحكاية إلى الأفضل وحلمها بلعب دور مرموق، هو استشراف لانطلاقها، منذ أمد، في نحت مصيرها الذي ترتضيه لنفسها وتسعى جاهدة إلى فرضه والإقناع به. نقول هذا دون الخوض في فرضيّة أنّ الكثير من الاختراعات الحديثة مستوحًى من الخيال الذي يعمر الأساطير والخرافات وأقلّ منهما الحكايات الشعبيّة.

الهوامش

- نذكّر بالملاحظة: أدرجنا الإحالات على الحكايات الشعبيّة المستشهد بها في متن المقال، مع إضافة الحرف «س»، ونرمز به إلى أنّ ناقل الحكاية هو أ.ب. ساعي؛ والحرف «ع» بالنسبة إلى ع.ع. العروي.

1. الحكاية الخرافيّة ص 136 - 137.
2. للوقوف على تعريفات بعض الأشكال السرديّة، انظر مقال فرج بن رمضان.
3. اعتمدنا المصادر المذكورة أعلاه.
4. وردت هذه الحكاية تحت عنوان آخر، وهو: «فطيمة بنت النجّار».
5. المصدر الثاني، (في 1987).
6. لمزيد الاستنارة حول بنية الإطناب باعتبار مبدأ التراكم والاختزال في السرد الشعبيّ (السيرة تحديدا)، انظر «قال الراوي»؛ الصفحات: 30-29 - 31.
7. هذه الفكرة هي موضوع كتاب من تأليفنا، ظهوره وشيك بإذن الله تعالى.
8. لا توجد علاقة بين العنوان المذكور ومحتوى الحكاية التي وردت تحته، والتي نقدّر أنّها قابلة للاندراج تحت عنوان ضمّ عديد الحكايات، وهو: «ينفد مال الجَدّيْن ويبقى كدّ اليديْن».
9. الدراسة د. رشيد وديجى؛ الشواهد المأخوذة منها وردت بالصفحتين: 38 و39.
10. لمزيد الاستنارة حول بنية الإطناب باعتبار مبدأ التراكم والاختزال في السرد الشعبيّ (السيرة تحديدا)، انظر «قال الراوي»؛ الصفحات: 30-29 - 31.
11. والدليل وفرة الأوعية، الورقيّة وغير الورقيّة، المتخصّصة في دراسة الإطار العامّ للحكاية الشعبيّة؛ من أهمّها على مستوى المجلّات: مجلّة التراث العراقيّة، مجلّة التراث الإماراتيّة، مجلّة الثقافة الشعبيّة البحرينيّة التي تحدّثت في عددها 40 عن 10 سنوات و300 دراسة.

الصور

1. https://wooarts.com/wp-content/gallery/orientalism-art/orientalist-paintings-wooarts-com-001.jpg
2. http://www.shuuf.com/shof/uploads/2018/12/18/jpg/shof_91d1a4dbd9f1451.jpg



أسطورة «ليش وتشيخ وروس»

أ. د. بربارا ميخالك - بيكولسكا - كاتبة من بولندا

إن أسطورة ليش وتشيخ وروس هي واحدة من أقدم الأساطير البولندية المشهورة. تتحدّث عن قصة ثلاثة أخوة سلافيين قرروا جميعهم ترك وطنهم المكتظ بالسكان حيث لم يعد بامكانهم تأمين الغذاء لقبائلهم، وانطلقوا بحثاً عن أماكن جديدة يستطيعون الاستيطان فيها. الأخوة الرمز في هذه الأسطورة كانوا ليخ (مؤسس بولندا) وتشيخ (مؤسس التشيك) وروس (متعلق بروسيا السلافية الشرقية).

كثير من العلماء الباحثين يحاولون تحديد الحقبة الزمنية والفترة التاريخية لأحداث هذه الأسطورة مشيرين إلى الفترة المبكرة من القرون الوسطى حوالي القرن السادس الميلادي، لكن بداياتها ربما تمتد إلى أبكر من ذلك بكثير. تؤكد الأسطورة البولندية بأن ذلك تم في الحقبة الزمنية التي كان يتكلم فيها جميع السلاف لغة واحدة وكانوا يسكنون في أرض واحدة.

تـم تدوين هـذه الأسـطورة لأول مـرة باللغـة اللاتينية في السـجل البولنـدي المجري الزمـني للأحداث التاريخيـة الذي يعـود تاريخـه بحسـب المؤرخين إلى عـام 1222 م. سـجل الأحداث هذا يتناول رحلة ثلاثة أمراء سـلاف : تشـيخ وليخ وروس، تركـوا أراضي كرواتيـا قديمـاً وتوجهـوا إلى الشـمال وأسسـوا الـدول السـلافية : التشـيك وبولنـدا وروش.

في بولنـدا الكثـير مـن صيـغ هـذه الأسـطورة وهـي إحدى الروايات السـلافية الأولى، الـتي يتعلمها الأطفال البولنديـون في صغرهم. وعلى الرغم مـن وجود الكثير من الاختلافات البسـيطة بين الصيغ المختلفـة إلا أن هناك خيطـاً واحداً مشـتركاً يجمعها وهو يبدأ مـن الحديث عن ثلاثة أخـوة تفرقـوا في اتجاهات مختلفة مـن العالم.

في البداية ودّع روس واتجه إلى الشرق باتجاه السـهول الواسـعة حيث تهب الرياح دون أي عائق. تشـيخ بدوره اتجه إلى الغـرب بعـد أن علم بوجود أراض خصبة «تقول الصيغة التشكية بأنه اسـتوطن في منطقة جبـل ريب الواقع وسـط السـهل التشـيكي». أما ليخ فهو اتجه إلى الشـمال.

وتظهـر أسـماء الأخـوة الثلاثـة الأسـطوريين معاً في سـجل فييلكوبولسـكي للأحداث المُعدّ في القـرن الثالث عشـر. تقـول الأسـطورة أن الإخـوة الثلاثـة أثنـاء رحلة الصيد سـار كل واحد منهـم وراء غنيمته وبهـذه الطريقة اسـتوطنوا في أماكن مختلفة وأسسوا دولاً تحمل أسماءهم.

أثناء الصيد ليخ تبعَ سـهمه وفجأةً وجد نفسـه وجهاً لوجـه مع نسـر أبيض غاضب يحرس عشـه خشـية من الأخطـار. عندمـا رأى ليخ النسـر على خلفية الشـمس الحمـراء عنـد غروبهـا اعتـبر ذلـك علامـة جيـدة وقرر الاسـتيطان هناك. وسـمّى مسـتوطنته غنييزنو (نسبة الى كلمـة – «عـش») لاحيـاء ذكرى تلـك الحادثة وتبنى النسر الأبيض كشـعار له. النسـر الأبيض بقي إلى اليوم رمـز الدولة البولندية ولون النسـر مع لون الشـمس عند غروبهـا يظهران في علـم بولندا.

وبحسـب سـجل داليميـل الأول للأحـداث المـدون باللغـة التشـيكية (في بدايـة القـرن الرابع عشـر) فإن تشـيخ مـع النـاس المرافقـين له عنـد تسـلقهم لجبل ريب نظر تشـيخ الى مناظـر الطبيعة وقـال لاخوته أنهم وصلـوا الى الأرض الموعودة : البلد الـذي فيه ما يكفي من الحيوانـات والطيور والسـمك والنحل لتبقـى موائدهم مليئة دائمـاً بالطعـام بالاضافة الى توفـر امكانية الدفاع ضـد الاعـداء. أما روس فقد اتجه الى الشـرق واسـتوطن هنـاك مـع النـاس المرافقين له.

وتشـير الاسـطورة الى الأصـل المشـترك للبولنديين والتشـيك وربمـا الـروس وتوضـح حقيقـة أنـه حتى في القرن الثالث عشـر ثلاثة شعوب سـلافية مختلفة على الأقـل كانت على علـم بأنها ترتبـط فيمـا بينها بصلات عرقيـة ولغوية وأنها تنحـدر من أصل مشـترك. كما وأن الأسـاطير تتفـق أيضاً بخصـوص موقع وطن الشـعوب السـلافية الأولى في أوروبا الشـرقية.

ومما يثـير الاهتمـام هنـا أنه لا تـزال توجـد إلى الآن بلـدان تُسـمّي الدولـة البولندية باسـم مأخـوذ من ليخ (أو اسـم لاخ). كما وأن اسـم ليخ بقي أيضاً في التصنيف اللغـوي – «اللغـات الليخيـة» وهي مجموعـة اللغات السـلافية الغربية التي تتضمـن أيضاً اللغـة البولندية.

وهنـاك أسـطورة مشـابهة (لكـن مع تعديـل جزئي بالأسـماء) تـم أيضـاً تدوينهـا في الروايـات الشـعبية في كرواتيـا. الصيغـة الكرواتيـة تـم وصفهـا وتحليلهـا بالتفصيـل مـن قبـل س. ساكاتشـا في عـام 1940 م.

كِـيّ، شتشـيك وخـورف أم ليـخ، تشـيخ وروس؟ التاريـخ القديـم يحمـل الكثـير مـن المفاجـآت. وإحدى هـذه المفاجآت تتمثل في الشـبه بين الأسـاطير البولندية وبـين تلك المحفوظـة في الكتابـات التاريخيـة، نذكر هنا على سـبيل المثال كتابـات المؤرخ التاريـخي زينوب غلاك عـن ثلاثة أخـوة مولوديـن في أسـرة أميرية هندوسـية، المعروضـة كنمـوذج أولي لروايـة نيسـتور عـن بدايـات مدينة كييف، ويبـدو أنها قريبة جداً مـن الكتابات حول بدايـات الدولـة في الأراضي البولندية.

وبحسـب روايات السـنين السـابقة فإن كِيّ كان زعيماً لأحد شـعوب بولان الشـرقية. وقد أسـس مدينة كييف مـع أخويـه شتشـيك وخـورف، بالاضافة اليهمـا كانت له أيضاً أخت اسـمها ويبيـج. وفيما بعـد كان يذهب كِيّ مع مجموعتـه إلى تسـاروغرود وهنـاك كان في خدمة أحد

الامبراطوريين ونال احترامه وتقديره. لم يعرف نيستور اسم الامبراطور الذي ذكره ولا زمن الأحداث التي وصفها، لكن المؤرخين الذين يرجّحون احتمال ما ورد في كتاباته يرون بأنه ممكن أن يكون الامبراطور يوستينيان الأول الكبير، حيث أنه ابّانَ حكمه خدم في الجيش البيزنطي الكثير من السلاف وبنى قلاعاً مختلفة على نهر الدانوب.

الأسطورة

في قديم الزمان كان يعيش في منطقة بعيدة ملك عجوز يُدعى الملك جيموفيت. كان ملكاً طيب القلب وحكيماً ومحبوباً جداً من قبل رعاياه. كان له أربعة أبناء هم ميسواف وليخ وتشيخ وروس. أحبهم حُبّاً جمّاً وحرص على كل واحد منهم حرصاً شديداً. لكنه كان يعاني من مشكلة ليست بالبسيطة، فالمملكة التي كان يحكمها كانت صغيرة وكان يصعب تقسيمها بين الأبناء الأربعة. فكّر وأجهدَ في التفكير بحثاً عن طريقة يؤمّن فيها مستقبل أبنائه متجنباً في نفس الوقت حصول صراعات بينهم. وكان الاختلاف بين هؤلاء الأبناء الشباب كبيراً كاختلاف الليل عن النهار. فأكبرهم سناً ميسواف كان مُطيعاً ومخلصاً، ليخ كان شجاعاً وجريئاً، تشيخ كان مرحاً ومُعيناً للناس، أما روس فكان مثابراً ودؤوباً للغاية.

أمعنَ الملك في التفكير مدة ثلاثة أيام وثلاثة ليالٍ، وأخيراً عندما بزغ فجر اليوم الرابع استدعى أبناءهُ الى حجرة العرش وخطبَ إليهم قائلاً:

«يا أبنائي، رغبَةً مني في مكافأتكم على حبكُم لأبيكم العجوز وفي تأمين مستقبلِكُم، فإني قررتُ أنَّ أكبركم سناً ميسواف سيبقى في المدينة ويتولى حكم البلاد من بعدي. والممتلكات المستحقة لليخ وتشيخ وروس سأقوم بتقسيمها فيما بينهم. فإذاً يا أبنائي خذوا ممتلكاتكم وانطلقوا في هذا العالم الفسيح بحثاً عن الأماكن التي ستستطيعونَ بناء مدنكم فيها». سُرّ الأبناء الشباب سروراً عظيماً من قرار أبيهم وكل واحد منهم كان توّاقاً للسفر والمغامرات، وكل منهم كان يحلم للغاية بمملكةٍ يحكمها.

«مدينتي – قال تشيخ – ستكون مشهورة باللهو والرقص». أما مدينتي – قال روس – ستكون كبيرة لدرجة أنه سيكون من الصعب وفي بحر الأسبوع قطع المسافة من أقصاها إلى أقصاها على الخيل». «في دولتي – فكّر ليخ قائلاً – سيسكن الفخورون والشجعان».

بعد قيام هؤلاء الاخوة بوضع الخطط بدؤوا بالتحضير لرحلة الحياة. كل واحد منهم امتطى أفضل حصان وضب أمتعته وأخذها معه. وأخذوا معهم من الماء والطعام بقدر ما تمكنوا من أخذه، حيث أنهم شعروا بأن الطريق ستكون متعبة. الملك العجوز ودّع أطفاله والدموع تسيل من عينيه، وباركهم ودعا لهم بالتوفيق في طريق حياتهم، وأوصاهم أن يكونوا يقظين وحذرين وأن يساعد كل منهم الآخر عند الشدائد. كما خرج رعايا الملك لتوديع الأمراء الثلاثة بالورود والأغاني. حقاً لقد كان من الصعب على ليخ وتشيخ وروس ترك موطن أبيهم والانطلاق في المجهول. وكل من تمعّن جيداً في تلك اللحظة برؤية هؤلاء الاخوة الجريئين والفخورين استطاع رؤية الدموع على خدودهم. لم تكن تلك دموع الحزن بل العلامات الأولى على حنينهم واشتياقهم لوالدهم وأخيهم وموطن أسرتهم.

ساروا طيلة الكثير من الأيام والليالي. واجتازوا بسرعة حدود بلادهم وهناك كانت بانتظارهم غابة وعرة وداكنة مليئة بالحيوانات المتوحشة الخطرة. الطريق كانت تضيق تدريجياً حتى أصبحت في النهاية ممراً صغيراً في الغابة. لكنهم لم يخافوا ولم يتركوا الطريق الذي اختاروه مؤمنين بأنهم في النهاية سيصلون الى نهاية هذه الغابة وسيجدون الأرض التي سترتاح لها أعينهم. وأخذ كل واحد منهم يشجع الآخر. تشيخ دندنَ بهتافات وأغاني مرحة كي يكون السير على وقع نغماتها أفضل وأسهل. روس تباهى باحلامه الجريئة عن حكمه مستقبلاً كملك. أما ليخ فكان كلامه قليلاً وصلّى كي تتوفق هذه الرحلة ويتحقّق هدفها. لكن في قرارة أنفسهم كل واحد منهم كان يحلم بفسحة في غابة كي يستطيعوا أخذ قسط من الراحة والنوم وتناول الطعام فيها، وكل واحد من الأبناء الشباب كان مرهقاً جداً.

حلّ الغسـق ومعـه بدأت تخـف كثافة الغابـة . وبعد وقت قصـيربدت لأعين الإخوة فسـحة رائعـة في الغابة. العشـب فيها كان أخضر وكثيفاً وكانت مكسوة بتشكيلة غنية مـن الزهـور. وفي أماكـن مختلفة منهـا كانت تعلو من الأرض الخصبة سـنابل قمح ذهبيـة. «هذا بلدي» – صـرخ الإخوة في وقت واحد، كلُ منهم أراد أن يسـتوطن في هذا المكان السـاحر. لكن للأسـف واحد منهـم فقط كان بامكانه بنـاء مدينته في هذه الفسـحة ومن ثم تأسـيس دولـة لـه حولها. بـدؤوا يفكرون مـن منهم ينبغـي عليه البقـاء هنـا، ومن منهـم عليه متابعـة الطريـق. وعندما أمعنـوا في التفكـير فجـأةً ظهـر في السـماء نسـر أبيض فائق الجمـال. وعندهـا مباشـرة نسي الإخـوة همومهم وأحزانهـم ألقـوا بنظراتهـم إلى الأعلى وبـدؤوا يتمتعون بجمـال هذا الطائـر. حام النسـر لفترة ثـم انخفض وحطّ على كتـف ليخ.

«هذه أرضـك يا أخي – صـاحَ روس – هـذا الطائر هو علامة قـدر وخيرنذير. أنتَ ستسـتوطن هنا وسـتجعل هذا البلـد البكر آهلاً بالسـكان». «اسـتغل هـذه الهبة بحكمـة – قـال تشـيخ لأخيـه – احكـم بعـدل وتذكرنا دائمـاً». مسّـدَ ليـخ ريـش الطائـر الناصـع البيـاض وتنفس بعمق وقـال: «لقد قمتَ باختيـاري أيها العرّاف المجنـح. وقدّمـتَ لي الأرض. والآن علـيّ توديـع أخـوتي وتوطـين قبيلـة جديدة هنـا. فلتكن هـذه الأرض ودودة بالنسـبة لي، ولتُثمر بسـخاء، وسـأحكم فيهـا بإخلاص وسـأضحي بحياتي من أجلهـا». وبذلك يكـون ليخ قد بقي في الفسـحة، وأخواه تابعا مسيرهما. تشـيخ اختار طريقاً متجهـاً إلى الجنوب، أمـا روس فاتجه إلى الشـرق.

عمـل ليخ بدأب ليـلاً ونهاراً حتى بنى في هذه الفسـحة قصـراً رائعـاً. وفي وقـت قصير بـدأ النـاس الذيـن كانوا الى حينهـا يتخـذون من الغابة بيتـاً لهم بالقـدوم الى هذا الشـاب، كي يحصلوا على مـأوى تحت أجنحـة مدينته. وبهذه الطريقة أصبحت الفسـحة الصغيرة بداية لمدينة كبيرة اتخذت اسـم غنييزنـو تكريماً للنسـر الأبيض. هذا الطائـر بقي أيضـاً في المدينة وحطّ على قمـة أعلى برج في القصر ليبني عشـاً له. وكثـيراً ما كان يحذر سـكان المدينة من الخطر كي يسـتطيعوا الدفاع عن أنفسـهم في الوقت المناسـب. ومع أن ليخ كان شـاباً إلا أنـه كان حاكماً عادلاً وطيبـاً وحرص علـى رعاياه حرصـه على أسـرته. تزوجَ فنيـت الفتـاة الجميلة والذكيـة، وفي وقـت قصير بدأت تُسـمع في القصر ضحـكات الأطفال.

مرّت السنين وأخذت غنييزنو تزداد قوة وثروةً.

كانت المنطقـة خصبة وغنية بثمارها بحيث لم يشـعر احد مـن رعايا ليخ لا بنقـص في الطعـام ولا في الماء. حول أسـوار غنييزنـو بدأت تظهر مسـتوطنات أخرى شـكلت بتوسعها وانتشـارها مدينة منفصلة. وقد أسمى ليخ بلده بولندا ووضع في شـعار هذا البلد النسـر الأبيض كي يذكّر دائماً الأحفاد بكيفية نشـأة هذا البلد الجميـل. وكما توقع الحاكم بنفسـه من قبل فإن سـكان بولندا كانوا شـجعاناً ومتعقلين علـى أتم اسـتعداد لمسـاعدة كل منهـم الآخر وكانـوا دائماً قادرين علـى الاتحاد عندمـا كان يحدق بهم أي خطـر. واليوم وبالرغـم من مضي ألف عام علـى رحلة ليخ فإن البولنديـين لا يزالون يحملـون في قلوبهم هذه الصفات النبيلة وهم مشـهورون برجولتهـم في كل أوروبا.

ربما تسـألون عن مصير الأخوين المتبقيـين لليخ. كل واحـد منهمـا أيضاً وجـد أرضه وبنى كل منهمـا مدينته وأصبحـا مؤسـسي دولتين شـهيرتين. في الجنـوب حكم تشـيخ في بلد يحمل اسمه التشـيك. وكما كان يحلم كانت تلـك المنطقة مرحـة وسـكانها ميالون الى مختلـف أنواع المتعـة. أما روس فقد بنى في الشـرق دولة كبيرة المسـاحة تبلـغ حدودهـا آلاف الكيلومترات، وشـعبها الدؤوب كان على الدوام يحرص على توسـيع المناطق الآهلة بالسـكان وبالاسـتيطان في المناطق ذات الطبيعـة البكر. لكن هؤلاء الأخـوة لـم ينسـوا روابـط الـدم والصداقـة العظيمة الـتي تربطهـم وعند الشـدة على الـدوام كانـوا يقدمون المسـاعدة المتبادلـة فيما بينهم.

الصور

1. https://www.slavorum.org/wp-content/uploads/2016/07/polish_legends-lech-czech-rus1.jpg



العدودة المصرية

وسؤال النوع

د/ محمود فرغلي - كاتب من مصر

يختلف سؤال النوع في الأدب الشعبي عن نظيره في الأدب الرسمي، وتتبدى السهولة النسبية لسؤال النوع فيه بسبب الطبيعة التداولية لأنواعه المختلفة، إذ يُرد كل نوع إلى سياق اجتماعي معين لا يأتي فيه سواه، كما يتأكد ذلك من خلال ارتباط كل نوع منها بطقس متاخم له، مغاير لما يمارس في الأنواع الأخرى، فكل نوع أدبي شعبي يقوم بمجموعة من الوظائف ترتبط بمناسبة ما لجماعة ما، وفي ذلك تحديد واضح للنوع في عموميته، لكونه «يُعرّف بموضوع التلفظ وغايته والوضعية الخاصة به»[1]، ولا يعني ذلك أن نهمل سؤال النوع كلية في الأدب الشعبي، ففهمنا للنوع - أيا كانت طبيعته - هو فهم لذواتنا، وللتحولات التي تطرأ على مجتمعنا، ومنذ القدم وحاجة الإنسان للتصنيف لا تنقطع، فقد كانت وظيفة الأنواع هي مساعدة المستمعين على صنع العلاقات والفروق المنطقية بينها، فقد كانت الأنواع «تخدم أغراضا اجتماعية في جماعة ما، وتنشأ لتُظهر أنواعا أخرى عن طريق التقابل، وتكملها وتحدد أهدافها»[2]

وربمــا كان المبدأ العــام في تحولات الأنــواع الأدبية، هو أن «كل مرحلــة من مراحل تطور المجتمع تجســد علاقتها الجماليــة بالعالــم في أنــواع أدبيــة بعينهــا، تلائــم قدرة البشــر على أعمالهــم الطبيعي في هذه المرحلــة، وطبيعة نظامهــم الاجتماعي فيهــا... وعلى هذا فــإن النوع الأدبي محكــوم في نشــأته وتطــوره بوضــع تاريــخي اجتماعــي محــدد، ومحكوم في طبيعتــه وطاقاته ووظيفتــه بالوفاء بحاجــات اجتماعية معينة، يحددها ذلــك الوضع التاريخي الاجتماعــي الــذي أثمر هــذه النــوع»[3]، ولعــل في ظهور العديــد وزواله ما يؤكــد على خصوصية الأدب الشــعبي عمومــا في حركيته وتحولاتــه، وظهوره ثــم اختفائه، وفقا لطبيعته الوظيفية وأثر المتغــيرات الاجتماعية والثقافية، كما إنه – شــأنه شــأن غيره مــن الفنون الشــعبية التي لا تنســب لمؤلف واحد– ليــس من إنتــاج فرد بعينــه، إنما هو نص مفتــوح قابل للإضافــة التي تأخذ شــكلا تكراريا في بنيته الموســيقية الأساســية بثوابتها ومتغيراتها.

وقــد لاحــظ جــان مــاري شــافير أن «مســألة وضع الأجنــاس ارتكزت دائمــاً على الأجنــاس الأدبيــة، وقلما طرحــت بالنســبة لأجنــاس غــير أدبيــة أو لنشــاطات خطابية شــفهية، على الرغــم من أنه في هذيــن المجالين تُلاحــظ يوميــاً تمييــزات جنســية متعــددة. في الواقــع، التمييزات النوعيــة (المتعلقة بالأجنــاس) موجودة في كل أحاديثنــا عن الممارســات الثقافية»[4]، لكن شــافير رفض فكرة الصعوبة والســهولة فيما يخــص عملية التصنيف، ربما لأن الأمــر أكثر ارتباطا بالســؤال عــن ماهية الأدب، وإن كان هــذا لا ينفــي مــا نذهــب إليــه مــن توافــر قدر من الوضــوح في تمييــز الأنــواع الأدبية الشــفاهية بحكم تداوليتهــا، وعلى الأقــل لدى من يتداولونهــا، وتقوم بدور وظيفــي في حياتهــم الاجتماعية، فالأنــواع الأدبية عموما «ليســت مجرد كيانات شــكلية خالصة، إنما هي أشكال تعمل داخل نظــام الاتصال اجتماعــي، والجنس بوصفه شــكلا يجســد معنى اجتماعيا محــددا»[5] وهو مــا ينطبق بوضــوح تام على أنــواع الأدب الشــعبي ومنهــا العديد.

لم يشــغل الباحثون في الأدب الشــعبي بالســؤال عن طبيعــة العديد بوصفــه نوعا، كمــا لم يبحثوا في نشــأته وتطــوره ثم انحســاره وتحللــه وانقراضــه، فكل نــوع يمر بثــلاث مراحل أساســية تشــبه مراحــل نمو الإنســان، تتمثــل في ظهــور النوع ثــم انتشــاره ثم موته وانحســاره، أو تحولــه إلى نوع آخر يؤســس لخصوصيــة جمالية أخرى مغايرة. وهو ما ســنعنى به في دراســتنا من خــلال نظرية النــوع، وما توافــر لها مــن أدوات تجعل من النوع نفســه أداة قراءة وتفســير إلى جواره كونه أداة كتابة أو مشــافهة. وقــد تجلى إهمــال العديــد فيمــا قام بــه الباحثــون من تصنيفات، فلم تشــتمل تصنيفات كل من رشدي صالح أو نبيلة إبراهيم علــى العديد بوصفه نوعا مســتقلا، إنما تكشــف تقســيماتهما عن إدراجه في نوع آخر هو الأغنية الشــعبية، أمــا محمــد الجوهري فقــد أكد علــى ذلك في تصنيفه لأنــواع مختلفة من الأغاني حســب المناســبات المرتبطة بــدورة الحياة ومنهــا البكائيات[6].

وفي هــذا الإطــار يطــرح الباحث ســؤال النــوع حول العديــد باعتباره فنــا آذن بالانقراض من عقــود، ولم تبق منه ســوى نصوص يقوم الباحثــون بتجميعها من صدور النســاء والعجائز، وتحويلهــا من الشــفاهية إلى الكتابية، في صــورة نصــوص لغوية مختزلــة، منفصلة عــن كل ما أحــاط عملية إنتاجها مــن طقوس وأداءات تشــكل رافدا أساســيا مــن روافــد تحقق العــدودة كنــوع لــه كينونته الاجتماعيــة واللغوية على حد ســواء.

ميلاد النوع

إن مجــال الأجنــاس الأدبيــة الحديث – علــى تعدد طروحــه – لا يفــضي، في مجــال الأنــواع الفولكلوريــة تحديــدًا، إلى معرفــة علميــة حقيقيــة يمكــن تطبيقها، «فجميع نماذجه – باســتثناء إســهامات نوعية محدودة – يقع تحــت وطــأة الكتابــة»، وخــارج المدار الــذي تقع فيه المأثورات الشــعبية الأدبية، بعد انســحاب (إزاحة) الشــفاهية من دائرة الفعــل الإبداعي، وســيادة الكتابية على آليــات تخلقه. ومن ثم، يبدو فعل التجنيس هاجسًــا كتابيًّا، فرضــه التغير المفهــومي الذي جاءت بــه الكتابة: المبــدع الفــرد، النــص، القــارئ، القــراءة... إلــخ. بينما يحتاج النــوع الفولكلــوري – إذا قُدِّر لــه أن يدخل في نطاق العمل في مجال الأجناس الأدبيــة أو التحليل النوعي – إلى

«مفـردات مفهومية ملائمـة لطبيعتـه: الراوي/المؤدي، الروايـة، الجمهـور، الأداء، الحدث الشـفاهي، العلامات الشـفاهية، الإيماءات والحـركات... إلـخ»[7]، ونحن نرى أنـه ليـس بالضـرورة - فيما يخـص العديـد - أن يكون التحول تم من الفصحى إلى العامية، إذ ربمـا كان التحول بالأسـاس من أصـوات غـير كلاميـة كالنـواح والصراخ الـذي ينطلـق في بدايتـه بوصفـه إعلامـا علـى حدوث الموت. والعديد قد يكتسـب « طابعـه التقليدي الخاص به والقائـم على الأصوات غير الكلاميـة»[8] ومن ثم يكون مولـد العديد هـو انحراف لغويي عـن تلـك الأصوات وخـروج عن غير المفهـوم إلى المفهوم دلاليا وموسـيقيا بما يكفل اسـتمرارية حالة الحزن لأطول فـترة ممكنة. وكما سـنوضح لا يمكننا فهم طبيعـة العـدودة دون أن ندرك أنهـا «عمـل كلامي speech act مفـرد مـن الممكـن فهمه بطريقـة أفضل كعملية وحيدة من ضمن سلسـلة من الأفعـال الموجهة لغـرض عام»[9].

لقـد دخـل العديـد دائـرة الجمـع والتصنيـف على مرحلتـين: الأولى تتمثل في جهود المستشـرقين، ممن لهم دور واضح في جمع العديد تحت مسـمى البكائيات، فنجد جاسـتون ماسـبيرو يجمع نصوصـا منهـا ويضمها تحت لواء الأغـاني الشـعبية في صعيد مصر، في إطـار تصنيف وظيفـي يربـط كل أغنيـة بأمر اجتماعـي مـا، كزراعة أو تجـارة أو حصاد أو حـج أو ميلاد أو موت ...إلخ ثم دراسـة باول كالـه وهي خاصة بالمراثي فقط، وقـد صدرت بعنوان (المـراثي في مصـر المعاصـرة)، إلى جـوار دراسـات أخرى لـم تركز علـى العديـد وحده، وإنمـا ركزت علـى عادات وطقوس الموت لـدى المصريين، ومنها دراسـة إدوارد لين الشـهيرة (المصريـون المحدثون شـمائلهم وعاداتهم).

أما المرحلـة الثانيـة: فخاصـة بالباحثـين المصريين ممـن قامـوا بعمليـات جمـع وتصنيـف واسـعة، وإن كانـت قـد تأخرت كثـيرًا، وبـرز في هـذا الإطار دراسـات عبـد الحليم حفني وكـرم الأبنودي ودرويش الأسـيوطي وأحمـد توفيق وأشـرف البـولاقي وغيرهم، إضافـة لعدد كبير مـن الرسـائل الجامعية.

وعلـى الرغم مـن كثرة تلك الدراسـات الـتي تناولت العديـد، يُلاحظ أن هذه الدراسـات تدور في إطـار واحد، إذ تقـوم بجهـد تجميعـي، لعدد مـن نصـوص العديد في بيئـة ما، ثـم تصنيفها وفقـا للموضوع الذي تـدور حوله كل عـدودة، وهذا الموضوع خـاص بنوع الميـت أو صفته الاجتماعيـة أو طريقـة موتـه، وقد تكرر هـذا التصنيف الموضوعـي في كل مـا اطلعتُ عليـه من دراسـات في هذا الشـأن، وربمـا أضـاف البعض تحليـلا لبنية العـدودة، وتمييزهـا عـن غيرها من فنـون الغناء الشـعبي، على نحو مـا رأينـاه في دراسـة أسـتاذنا درويش الأسـيوطي، كما يضيف كل دارس لمسـاته في اسـتقراء العدودة وما وراءها مـن عـادات وتقاليـد مجتمعية حاكمـة، بيـد أن ميلاد النـوع وملابسـاته وخصوصيتـه الجماليـة لم تشـغل بـال أي مـن الدارسـين، إذ يكتفـي البعض بنسـبته إلى فن الرثـاء في الشـعر الفصيح وهـو غرض لهـا امتداداته ومدونتـه الواسـعة في الشـعر العـربي منذ نشـأته، وقد تبـع الباحثون عبـد الحليم حفـني في رد العديـد إلى دائرة الرثاء اسـتنادا إلى» ما به مـن ألفاظ فصيحـة، تتداولها المعـددات الأميـات دون أن تعـرف الواحـدة منهن معنى الكلمـة إلا إذا كانـت في سـياق كلام آخر، وبنـاء على هذا المقياس أسـس حنفي رأيه «بانتسـاب العديـد في أصله تـراث عربي تحـول مـن الفصـحى إلى العاميـة»[10]، لكننا لا نسـتطيع أن نقـول عن أدب شـفاهي بأنـه «أصيل في شـفاهيته إلا بـأن يكون مـن ممكناته أن تتذوقه بشـكل ملائم في سـماع مسـتمر فقط[11]، وفي العديـد من الصيغ وطرق التكـرار والتقفيـة والتـوازي ما يتيح ذلـك، وهذا فارق أسـاسي بين الرثاء في نسـقه العمودي والعدودة التي ربما ترتبـط - إذا أردنا وصلا لها بتراثنا الشـعري الفصيح - بأنساق موسـيقية أخرى.

وقد جنح باحث آخـر ناحية المجاز للإفـلات من ربقة المصطلـح وفجاجاته، إذ مـن الصعب إطـلاق لفظة فن علـى العـدودة كأن نقول فـن العديـد، ومرجـع ذلك ما قد يتبـدى من تناقض بين مـا يعلي الحيـاة ويكرس لها جماليـا وما يعنى بالمـوت، ويصور لوعتـه ووقعه الرهيب عـن آل الميـت، ولـذا جـاء مصطلح (فـن الحـزن) لكرم الأبنـودي[12] وكأنه نـوع من التخفف من شـبهة التناقض فيمـا لـو أطلقه علـى العـدودة، فيمـا لم يتحـرج خيري شـلبي في تقديمـه لكتـاب الأبنودي مـن اسـتخدام هذا

المصطلح (فن العديد) باعتباره فنا مصريا خالصا، وتبعه في ذلك أستاذنا درويش الأسيوطي، مضيفا إليه تعريفات أخرى تعده إبداعا نسائيا خالصا أو غناء، كما فرق درويش بينه وبين أشكال أخرى من البكائيات مثل الندب. أما تسميات المستشرقين ممن جمعوا بعض نصوصه فكانت البكائيات، ويرى الباحث أن الحس الشعبي كان أقرب في تعريفه لطبيعته فقد أطلق عليه العديد وواحدته العدودة دون إضافة أي ملحقات أخرى وصفية أو إضافية أو تعريفية تَسمه بغير مسماه، فهو طقس لغوي يتداخل فيه الأداء مع الغناء في وحدة واحدة لا تنفصم، تجمع بين الصوت واللون والحركة، إنه أقرب للدراما الحركية التي لا تنفصم عراها ولا ينفصل فيها اللغوي عن غيره من الأنساق من الحركات والرموز والإشارات، وإلا فقدت العدودة دلالتها الثقافية، وما جاءت المسميات الأخرى إلا بعد أن دخل مضمار الدراسات الشعبية، التي حاولت تجنيسه فأطلقت عليه تلك المسميات دون تمحيص. فهو فن نسوي ريفي بالأساس يرتبط بطبيعة البنية الاجتماعية للأسرة الريفية، وترابطها، كما يرتبط بنموذجها التكافلي القائم على التعاون والذي تشغل فيه المرأة الدور الأساسي لا دور التابع كما أنه ذو سمت زراعي ريفي في الأغلب الأعم، وربما كان ما ذهب إليه درويش الأسيوطي من امتداده إلى الحضارة الفرعونية، مستندا على طقوس الموت له وجاهته في هذا الإطار، وإن كانت طقوس الموت لها جذورها في مختلف الأمم والحضارات على النحو الذي وضحه جيمس فريزر في كتابه (الفولكلور في العهد القديم)، بيد أن العديد بصيغته المصرية يمثل خصوصية لا تتجاوز امتدادتها بدايات دولة محمد علي بحال، ولعل تاريخ هذا النوع الشعبي - فيما نرى - لا يزيد عن قرن من الزمان أو قرنين على الأكثر، فلم ترصد لنا كتابات الجبرتي وابن إياس والمقريزي نصوصا منه، وهي ذاتها الكتب التي رصدت أشكالا شعبية أخرى، يضاف إلى ذلك طبيعة اللغة المستخدمة تحمل في طياتها ألفاظا معبرة عن امتدادات زمنية قريبة، وهذا الدرس اللغوي يحتاج لبحث تفصيلي يبين أن اللغة المستخدمة لا يمكن أن تنتمي بحال لأكثر من المدى الزمني الذي نرجحه، كما إن التواتر اللافت لكثير من الألفاظ والمسميات والوظائف والآلات وكثير منها مستحدث يؤكد ما نذهب إليه، ويكفي أن نمثل لذلك ببعض تلك المسميات مثل» الموضة، فستان، الحابس والدبلة، البندقية، أم زناد، شاويش، وابور (القطار)، طربوش، سرير، الحكومة، الدفتر، الباشا، الطبيب، مشرط، التمرجي، أتومبيل (سيارة)، بيه النيابة (وكيل النيابة)، البدلات (جمع بدلة)... إلخ»[13] يضاف إلى ذلك طبيعة الحياة التي تقف في الخلفية بالنسبة للعدودة وما تشير إليه من علاقات وأساليب حياة وزراعة وثأر وأسواق وحكومة لا تشي بامتداد النوع لأبعد من الحملة الفرنسية 1798م، ولو صح أن للعديد امتداداته الزمنية الموغلة في القدم، أو التي تتصل بالرثاء العربي، فإن التحولات التي طرأت وأنتجت هذا الفن جعلت منه نوعا منفصلا له خصوصيته وهويته المستقلة.

هوية العدودة

إن هوية العدودة لا تتحدد بملفوظها اللغوي فقط بل بعنصر آخر هو الأداء، الذي لا ينفصل البتة عن الملفوظ، بل يترك في الملفوظ إكراهاته الموسيقية والتنغيمية على النحو الذي سنفصل القول فيه، «فالكينونة الفنية من أي نمط كانت - أي من أي نوع - متصلة بالواقع استنادا إلى شرط مزدوج؛ وتحدد متعينات هذا التوجيه المزدوج نمط هذه الكينونة أي نوعها. إن العمل يتوجه أولا إلى مستمعيه ومتلقيه وإلى مجموعة من الشروط المحددة الخاصة بالأداء والفهم، كما أن العمل يتوجه ثانية إلى الحياة من الداخل، من خلال محتواه الثيمي thematic»[14] والكينونة الفنية لنص شفاهي، مثل العدودة شكلا وموضوعا، تحددها «الظروف الملائمة أو (المشؤومة) لتحيينه الأدائي، وهنا تبدو الشعرية والتداولية أكثر ما تكون تلاحما، فالعمل الشفاهي لا يحيا بوصفه هكذا إلا في سياقه المقامي المحين»[15]، ولا شك أن العديد - وقد تحول إلى طقس ملازم للوفاة - حقق وظائفه الاجتماعية في أوان تداوله، ولم ينظر إليه من منظور جمالي قط، وإنما كانت مقاصده تأثيرية بمختلف الطرف اللغوية وغير اللغوية،

رغـم أنه لا يخلـو من جماليـات الغناء الشـعبي ومكوناته الفنيـة والموسـيقية، لكن العدودة تسـير في اتجـاه تفجير شـحنة الحزن لدى المتلقى واسـتدرار تعاطف الجماعة، وتبيـان عظم الفاجعـة في الميت، فالعديـد ينظر بعينين، إلى المتـوفى ومكانتـه، وإلى مـن تركهـم من أهـل وأحباب وسـوء حالهم مـن بعده.

وللتسـمية دور في إبراز تلك الهويـة، وهوية جنس ما هي بصورة أساسـية «هوية مصطلح عـام مماثل مطبق على عدد من النصوص»[16]، وبالنظر إلى بعض المسـميات الـتي تحيط بالعديد نجد أن النسـوة الـلائي ينتجن العديد ويتداولنـه يقال لهن، الندابات أو الشـلايات، وإذا رجعنا للأصـل اللغوي لمادة (نـدب) نجد أن مـن معانيها «نَدَبَ الميت أي بكى عليه، وعدد محاسـنه، يندبه ندبا والاسـم النُدبـة بالضـم، وندب الميـت بعد موته من غـير أن يقيد ببـكاء، وهو من النـدب للجراح، والنـدب أن تدعو النادبة الميت بحسـن الثنـاء في قولهـا... وفي الحديـث كل نادبة كاذبـة إلا نادبة سـعد»[17]. فالندب تمتد جـذوره لما قبل الإسـلام، النادبة امـرأة ذات وظيفـة محددة تقـوم بها، قوامهـا أن تعـدد محاسـن الميـت وأفعالـه، أما مـا جاء في حديـث الرسـول الكريـم، فيـدل على أن النـدب كان يقـوم في كثـير من الأحيـان على المبالغـة والتلفيـق، وإذا نظرنـا لمادة (شـلا) نجد أن «الإشْـلاء هو الدعـاء، يقال أَشلَيت الشـاة والناقة إذا دَعوتَهما بأسـمائهما لتَحلبهما، وتـأتي أيضا بمعنى الإغـراء»[18]، ولم نجد فيمـا راجعناه من معاجـم وجود للشـلاية، فهو أحدث مـن الندابة، إضافة إلى أنه جـاور الندابة -لا النادبـة- في طبيعة وظيفته، وما انتقال صيغ اسـم الفاعل إلى صيغ المبالغـة (من نادبة إلى ندَّابـة) إلا مظهـر لما طرأ مـن تحول في طبيعـة الوظيفة إلى المبالغـة في إظهـار الحـزن، أو ذكـر محاسـن الميـت بصورة مجافية للواقـع. نضيف إلى ذلـك أن لفظ العديد ذاته ليس لـه وجود في المعاجـم اللغويـة، وكل ما وجدناه بالرجـوع إلى لسـان العـرب، ما يقال لـه: «العِـدادِ وهو وقـت الوفاة؟ وقـال ابـن السـكيت: إذا كان لأَهل الميت يـوم أَو ليلة يُجْتَمع فيـه للنياحة عليه فهو عِـدادٌ لهم»[19]، ونفهم من هذه المـادة أن كلمة العديد هـو تحوير للعداد، وأنـه لم يكـن معروفا على الأقـل حتى عصر ابـن منظور (630 – 711 هــ) باسـم العديـد، كمـا نفهـم أيضا أن طقوس النياحـة على الميت كان لها وجودهـا، وأنها كانت مرتبطة بسـبب ما بعِدة الميـت. أي أن ثمة نصوصا كانت متداولـة ولكنهـا ذهبت طي النسـيان، ولا نسـتطيع أن نجـزم أنها امتـداد لما وصلنا مـن نصوص.

ما نقصـده من هـذه المراجعة اللغويـة المتعجلة لهذا النـوع ورواته؛ هـو التأكيد علـى وجـوده بوصفه صيغة خطابيـة مميزة لهـا خصوصيتها ولها رواتهـا أو حافظوها من النسـاء ممن اتخذوهـا حرفة يتم اسـتدعاؤهن مثلما يسـتدعى المغسـل والقـارئ، يُضـاف إلى ذلـك مجاورة العديـد بوصفه نوعـا لأنـواع خطابية أخـرى، فهو ليس بدعـا بـين الأنـواع المرتبطـة بظـروف معيشـة الأفراد وثقافتهـا المنتجـة لأنـواع أخرى، كالسـيرة الشـعبية والموال... إلى آخـر تلك الفنون الشـفاهية التي تقوم بدور فاعـل في حياة المجتمع الشـفاهي. وكان تحـول العديد إلى طقـس ثابت من طقـوس تشـييع الموتى كفل لـه البزوغ بوصفـه نوعا شـعبيا لـه بنيتـه المميزة ونماذجـه التي انتقلت من بيئـة لأخرى، ولأنه ذو طابع شـعبي، فقد تميز بالثبات النسـبي مع إضافات محسـوبة تحكمها اللهجات حينـا والترادفـات حينـا آخـر في إطـار بنيـة موسـيقة وصيغيـة ثابتـة، فجـلّ ما وصلنـا من نصـوص العديد علـى كثرتها لا يحمل إشـارات موغلـة في القـدم، إنما هي نتـاج بيئة مصرية خالصة، وامتداداتهـا التاريخية تجعلنا نقـول إن تشـكله وازدهـاره لـم يـزد عـن قرنـين أو قرن ونصف مـن الزمـان، وهذا الازدهـار يرتبط بطقسـيته، ووجود متشـيعين لـه، فقد أصبـح في هذه الفـترة حرفة لهـا أدواتهـا- الطـار مثـلا- ولهـا طقوسـها وقواعدها الفنيـة والأدائيـة والاجتماعية.

وهنـا نطـرح سـؤال يقع في صلـب هويـة العدودة الأدبية وهو خـاص بجماليتها، وهو من الأسـئلة المعقدة، في كل أشـكال الأدب الشـعبي ذي الطبيعة الوظيفية، فما بالـك بعديد المـوتى؟ ولكـن ندرك مـرامي هذا السـؤال علينـا أن ننظـر إلى العـدودة علـى مسـتوى الخطـاب لا علـى مسـتوى مـا تكتـنزه مـن ملفـوظ أو انحرافـات مجازيـة أحيانـا، وذلـك لأن الفصل بـين الأنشـطة الموسـومة (جماليا) والأنشـطة غير الموسومة لا تستطيع



أن تؤخذ بعناية إلا في وقت لاحق وذلك عن طريق ملاحظة السمات النصية للأداءات، وبكل تأكيد، فإن الخطاب الموسوم ينفصل عن المحادثة العادية، سواء كان ذلك عن طريق استعمال مستوى خاص من الكلام أم كان ذلك عن طريق تأطير خاص، مثل استعمال بعض صيغ الفتح والإغلاق تقانة ضرورية لا سيما عندما يبقى الفعل الأدبي كلاما وأسلوبا مغرقا في الخطاب اليومي، ويقول آخر يجب أن يوجد في كل الأحوال «عنصر إما كلامي وإما سياقي، يسمح بتحويل العلاقة بين هذا الذي يتكلم وهذا الذي يسمع، إلى علاقة بين منفذ ومستمعيه. وهو تحويل أهل لتحقيق المرور من سلوك كلامي فقط إلى تمثيل كلامي مضطلع منه بوصف هكذا»[20]، وفي إطار ذلك نلاحظ أن العديد يحيل إلى شكل من أشكال التواصل الاجتماعي لا التواصل الأدبي والفرق بين التواصلين بعيد، كما إن جماليته ظلت كامنة فيه لفظا وأداء، لكن لم يلتفت إليها، ولم تتحول إلى فن بالمعنى التقليدي للفن، اللهم إلا بعد تدوينها وقراءتها في ضوء مفاهيم الأدب الرسمي والشعري التقليدي، إذ إنها توسلت - وبنفعية تامة - بعناصر مؤسسة لجماليتها كالصيغ والتكرار والتقفية والتوازي والوزن الموسيقي، والتنوع الصوتي على طريقة الغناء الشعبي، لا لتقدم نصا جماليا وإنما للتأثير في المتلقي وإثارة عاطفته، فجمالية العدودة لا تنفصل بحال عن نفعيتها. كذا نجد أن العدودة كنوع ولدت مكتملة، ومنفصلة عن أية أنواع تقليدية أخرى، ولم تسمح لها الظروف بحدوث انحرافات نوعية، اللهم إلا بعض الانحرافات الشكلية على مستوى البنية الموسيقية، من مثل إضافة التطويحة أو تعدد المقاطع أو تنوع الأسلوب ما بين المونولوج أو الحوار أو استدعاء المتوفى وإنطاقه، إضافة لطرائق الأداء الصوتي والجسدي المصاحب، فانحراف العديد عن الكلام العادي يتم على مستوى الخطاب بالأساس لا على مستوى العبارة المفردة أو الانحراف اللفظي فقط، إذ نرى أن معدلات الاستعارة والمجاز في عباراتها قليلة، لا تتجاوز الحد المعتاد في الكلام اليومي، فجمالية العدودة من خلال نصوصها المدونة هي جمالية منقوصة ومشروطة في الوقت نفسه، وقاصرة على ما هو مدون، وكأن الكتابة قد جعلت منها نصا جديدا مغايرا لما تم تداوله، ولا شك أن نماذجه العالية فنية بمقاييس الأدب المكتوب، إذ أنتجت بعد دربة ورويّة، من خلال طائفة الندابات ممن اتخذوا من العديد حرفة ورحن يطورن نصوصه بصورة مسبقة. كما إن اشتمال بعض العديد على صور مجازية ينافي القول بالبداهة في التأليف والسرعة في الإنتاج، إذ دائما وراء الصورة وعي ما يقوم بالجمع بين المتباينات ويحدث انحرافات دلالية لا نستطيع أن نقول إنه تم بصورة تلقائية أو فطرية دائما. فقول المعددة:

قلبي مدينة وتاه مفتاحه

كثرت همومه وقلت افراحه[21]

بمـا يتضمه مـن صـورة مركبة مـن نتـاج عفوية في لحظـة شـديدة التـأزم، إنمـا خلفها وعـي يفكـر ويدبر ليخـرج بجملة فنيـة موسـيقية ذات طابع جمـالي يتنافى مع مقـام الموت بمـا يحيط بها مـن عويـل وضجيج، كما إن إعطـاء الأصوات في كثير من نصـوص العديد إلى الميت تـارة وإلى شـخصيات أخـرى تـارة أخـرى إضافـة لتنوع الخطـاب بين المتكلـم والمخاطب والغائـب يعبر عن فنية عالية لا تتـأتى للخطاب اليـومي أو العـادي، وتنوعه بين المونولـوج والديالـوج، وهذا كلـه لا يمكـن أن يصدر عفو الخاطـر. نعـم غالبا مـا تكون المعاني بسـيطة ومباشـرة ذات طابع إيقاعي مناسـب للمقام، ولهـذا نجد أن العديد «يتحاشى المعـاني والأسـاليب البعيدة والعميقـة ويؤثر مـا أمكنـه أن يكون مصوغـا في صـورة مبسـطة، تؤدي الغـرض منهـا بصوغهـا في قالـب عاطفي مؤثـر يهيج الحـزن والبـكاء»[22]، ويـأتي هـذا في إطـار تقاليـد النوع الشـعبي ذو الطابـع الوظيفـي الـذي يقـدم زادا معنويا وشـحنا عاطفيـا في مقـام يتطلبـه ويسـتدعيه، ومـن الصعـب أن نربط الأدبيـة بالخطاب الأدبي الرسـمي أو أن نجعل كل ما ينتج شـفاهيا أو كتابيا يـدور في إطاره أو ينظر إليه بوصفـه معيارا لكل أنـواع الخطابـات المنتجة، ذلك « أن صفـة الأدبية ليسـت ترتبط بالنـوع في إطاره الأدبي أو تلـك الأنـواع التي توصـف دائما بصفة الأدبيـة، وإنما تتسـع تلك الصفـة لتشـمل ما هو غـير متعـارف عليه مـن خطابات دعائية ونشـرات وخطابات سياسـية، مما تتحدد أدبيته بمـدى موافقته لتقاليد النـوع الذي ينتمي إليـه ومدى تحقيقه للأغـراض التبليغيـة والأيديولوجية والخطابيـة المسـتهدفة؛ لـذا فـإن الخطاب السـياسي، أو الدعايـة، أو أي نـوع كتـابي آخر يصبـح أدبيـا إذا التزم تقاليد نوعـه أولا، وإذا حقق من خلال ذلـك النوع أهدافه ثانيـا»[23]؛ لذلك كانت ممارسـة الصلة المسـتمرة بين ما هو أدبي وغير أدبي أو رسـمي وشـعبي فيها كثير من التضليل إذ إن اللغـة العادية تحتوى علـى الخصائص التي يفترض أنهـا تنتـمي «لمجـال المنطـق الجـدلي للشـعر poetic discourse، وأن الأدب مثـل اللغـة لا يمكن فهمه بعيدا عـن المضمون الذي يحدث فيـه»[24] وقد توافـر للعديد ما يجعـل منه أدبا شـعبيا مميزا عـن غيره من الأنواع سـواء على مسـتوى البنية الموسـيقية، أو على مستوى التصوير وحـرارة العاطفة، فهو مثال حي لعاطفـة متوقدة، فـ«قوة التصويـر وقـوة التخيل العاطفـي تجعلـه يتمتع بأخص مـا يميز الأدب عـن غيره... وقـد كان نصيـب العديد من العاطفـة أوفى مـن نصيـب أي أدب آخـر في موضوعـه، كما أن المـيزة الثالثة وهـي الحوار المناقشـة تضفي عليه رونقـا من الحيوية والتشـويق»[25]، مع الاعـتراف أن هذا المنظـور الجمـالي لم يـدر بخلـد منتجيـه أو متداوليه، إذ تظـل الوظيفـة التواصليـة الاجتماعية سـابقة على ما عداهـا مـن وظائـف العديـد، ومـا كان دخـول العديد إلى دائـرة الأدب الشـعبي إلا مـن خـلال تدوينـه ومـن ثـم قراءته، ومـا الأدبيـة إلا محصلة تفاعل لاسـتجابات القـراء للنصـوص بأنواعهـا المختلفة، والشـعور وليس الإدراك هو الأداة الرئيسـية في فهـم الأدب والأدبية، وإذا كان لعنصـري السـمات الأسـلوبية، واسـتجابة القارئ دور في تشـكيل أدبيـة النص، فإن العنصـر الثالث يتعلق بشـعور القـارئ ومحاولتـه للتعبير عما يثـيره فيه النص من مشـاعر، ولذا فالأدبية «نتاج عمليـة مثاقفة، ترتبط ارتباطـا وثيقا بالقـدرات اللغوية والتعبير عن المشـاعر، والتصور الـذاتي»[26] وهو مـا ينطبق علـى العديد بصورة بينـة. ولـم يطرح سـؤال أدبيـة العديـد وجماليتـه إلا بعـد أن انفصـل عـن واقعة المـوت في آنيتها، وصـار نصا شـفاهيا له تاريـخ وقابليـة للتـداول والتنقـل؛ ومن ثم درج على سـلم الجمالية، من خلال فئـة المعددات اللاتي ينفصلن عاطفيـا عن المـوتى الذين يعـددن في جنائزهم، ومن ثـم تظهـر المنافسـة بينهن، حـول من منهـن أكثر قـدرة على تسـخين وإثـارة أهل الميـت، وهـذا التنافس ذو جوانـب عدة، مـا النـص إلا واحد منها، ومـن ثم نجد أنهن يعملن على اسـتدرار البكاء وتكريس الحزن بشـتى الوسـائل اللغوية والأدائية، وهنا تبرز الشـحنة العاطفية والانفعاليـة العاليـة الـتي يكتـنزبهـا نـص العديد، في مرحلـة أخـرى مـن مراحـل الانفصـال عـن الواقعـة بتاريخيتهـا. وتـداول النـص شـفاهة في مواقـف أخرى مغايرة لسـياق إنتاجـه وما يترتب على ذلـك من اختلاف بـين النص والسـياق الجديد بصـورة تدعـو للعجب، إذ تذكر العـدودة مـا ليس في الميـت ولا يخصه، وهـذه أولى مراحـل تحقق الأدبية، إذ يتعالى النص ويكتسـب صيرورة حياتيـه فاعلة، ثـم مرحلة ثالثـة تتعلق بانتقـال النص

مـن الشـفاهية إلى الكتابيـة، وتفريغـه من الطقسـية والأداء ليتحـول إلى نـص لغـوي منبت تمامـا عن لحظة إنتاجـه بوصفـه خطابـا ليتحـول إلى مجرد نـص يمكن الحديث عـن جماليتـه اللغويـة أو ظلالـه الاجتماعية والثقافيـة المنتجـة له. وفي هـذه المرحلة تتبـدى صعوبة نقـل الأداء المصاحـب للنـص اللغوي المفرغ مـن عناصر أخـرى ضرورية كالصـوت والحركة والتنغيـم ودور الآلة الموسـيقية المصاحبة (الطار). فالعديد مـن ذلك الأنواع الـتي تجمع إلى جـوار اللغـة، وما النـص اللغـوي إلا جزء من نشـاط أكثر سـعة، يضم تحت إهابه أنظمـة متنوعة إشـارية وطقسـية وحركيـة، وإن ظلـت المشـكلة دائما تتعلـق بمـا يتضافر مـع النص اللغـوي مـن أنظمة غير لغويـة مصاحبة.

يتضـح ممـا سـبق أن السـياق لـه دور أسـاسي في تحديـد أدبيـة العديد، مـع التفرقة بـين سـياق إنتاجه، وسـياق تداوله، ثم سـياق تصنيفـه وكتابته، ثم سـياق أكـثر اتسـاعا هو السـياق الثقافي الذي «يشـمل شـبكة التقاليـد الاجتماعيـة والاقتصاديـة والمؤسسـاتيه التي تحكـم الثقافـة الواحدة»[27] فـكل خطاب له سـياق ثقافي يؤثـر فيه على مسـتوى تحولاته الداخلية وعلى مسـتوى اسـتمراريته أو وجـوده كخطـاب مميز.

العدودة والتقاليد الشفاهية

ربما كان من الطبيعي القول «إن كل إرسـال شـفاهي يتضمـن أداء شـفاهيا»[28]، والعدودة فن شـفاهي كغيره مـن فنـون الأدب الشـعبي، لكنـه يختلـف عنهـا في أن شـفاهيته خاصـة بالنسـاء، وخصوصا العجائـز منهن، ويترتـب على ذلـك أن تـدور شـفاهيته في دائـرة ضيقة من أفـراد المجتمع، وأن يتـم تداوله في إطـارات جغرافية ضيقة نوعا ما؛ لأسـباب اجتماعية تتعلـق بوضعية المرأة المصريـة إبـان القـرن العشـرين، وما قبله مـن تهميش وتضييـق حركـي يحـول دون أن يتم تبـادل التأثـيرات أو تلاقح النصـوص وتناصاتها، يضاف إلى ما سـبق ارتباط العـدودة بأمـر جلل بالنسـبة للإنسـان وأقاربـه وهو ما يعـني أن العديـد نـوع مغضوب عليـه منذ نشـأته، وما كان اسـتمراره إلا بقـوة دافعـة تتعلق بطبيعـة الطقوس المحيطـة بالمـوت والحـزن المرتبط به.

إن النوع يتأسـس في الثقافة الشـفاهية التي لا تمتلك سـوى الأصـوات علـى الذاكـرة الخطابيـة، بمعـنى أن الخطاب عندما يبسـط باعتباره فضاء نصيا يبني لنفسه تدريجيا ذاكـرة داخل نصية، وهـو في كل لحظة يحيل على ملفـوظ سـابق، وإن لم تسـتغله بمجرد الإحالـة، في إنها تسـتغله في إطار بنيته الشـكلية والموسـيقية، «ذلك أن التشـكيلات الخطابية عموما محاطة بذاكـرة مزدوجة؛ فهي تمنح لنفسـها ذاكـرة خارجية باتخاذهـا مكانا ضمن تناسـل تشـكيلات خطابية سـابقة، وفي مجـرى الزمن تنشـأ أيضا ذاكـرة داخليـة بالملفوظات المنجزة سـابقا في نفس التشـكيلة الخطابيـة؛ فالخطاب يعتمـد إذن على سـنة، ولكنه يُشيء شـيئا فشيئا سـنته الخاصة به»[29]، وفي هذا الإطـار ينبغي «إجراء تمييز بين شـفهية ظرفية، تعـود ببسـاطة إلى عدم وجـود نظام كتابة وبين شـفهية مبدئيـة لاتنفصـل فيهـا الخصوصيـة الجنسـية عـن الكمال الشـفهي، وهـي التي تحدد الفعـل التواصلي»[30]، والعديـد ينتـمي إلى النوعـين معـا، فهو شـفاهي بحكم طبيعـة متداوليه ومنتجيه، وشـفاهي بحكم خصوصيته الجنسـية وارتباطه بـالأداء الجنائزي، والمعـددة أقرب ما تكون إلى الشـاعر الشـفوي في الاعتماد على «مسـتودع مـن القوالب الصياغيـة، والغناء بلغـة متخصصة يكون القالـب الصياغي فيها هـو الوحدة الصغـرى المنفصلة، وليس الكلمات المسـتقلة»[31].

وإذا كان للذاكـرة هـذا الـدور في حفـظ تشـكيلات خطابيـة بعينهـا، فـإن نشـأة كل نـوع شـعبي شـفاهي مثـل العـدودة يرتبـط بهـا، شـأنها في ذلـك شـأن كل جنـس مـن أجنـاس الخطـاب، ومـا النـوع «سـوى جـزء مـن الذاكـرة الجماعيـة، وليس مجرد تقاطـع للخصائص الاجتماعية والشـكلية»[32]، لـذا نجـد أن بعـض المحفوظـات تحفـظ وبعضهـا لا يحفـظ، وليسـت جهـات الاحتفـاظ بهـا سـوى شيء واحـد مـع هويتهـا»[33] ومـا كان ظهـور الشـلايات (المرأة الـتي تحـترف العديـد) إلا حضـورا لذاكـرة مكتـنزة بهـذا النـوع مـن الخطـاب المفتوح القابـل للإضافـة بحكم بنيتـه الموسـيقية.

ويمكن القول إن كثيرا من الخصائص النوعية للعدودة ترتبط بطابعها الشفاهي، وما كانت الضرورات الإيقاعية إلا نتاج هذا الطابع. يضاف إلى ذلك أن العديد بحكم ذلك الطابع صار أكثر معيارية وأكثر انسجاما وأقل عرضة للتحولات التي قد نراها في الأنواع الأدبية ذات الطابع الفردي أو الرسمي، فحين نقول العديد فإننا تلقائيا «نعيِّن تعيينا قبليا محتوى الإنتاجات التي تنسب إليها»[34]، ويتهيأ المتلقي لقبول النوع بكل مقتضياته اللغوية والأدائية التي تحقق كينونته ومنها الضرورات الإيقاعية.

الضرورات الإيقاعية

يكشف فن العدودة عن مجموعة من الضرورات الإيقاعية تتعلق بطبيعة إنتاجها وسياقاتها الاجتماعية والثقافية، وطريقة الأداء، باعتبار أن الأداء هو المعيار المميز للعدودة بوصفها أدبا شفاهيا، وهو الفعل المركب الذي يتم من خلاله نقل العدودة وإدراكها في آن، ويتجسد من خلاله التقاء المتكلم بالمخاطب بالظروف الطارئة، بناء على نموذج سابق، ذلك أن الألفاظ المنطوقة الأدائية لا يمكن أن تنجح سوى من خلال اقتباس، أو من خلال ما أسماه دريدا التكرار inerrability، «فالأداء لا يمكنه أن يؤدي دوره ما لم يكن معرفا بواسطة تطابقه مع نموذج مكرر»[35]، والبنية الموسيقية للعدودة «تتأسس على وجود المعددة القائدة تختص بترديد التريدة أو مفتاح العدودة، وقد يعاد ترديدها من الجميع، وهي قاسم مشترك لكل مقطوعات العدودة، وتجمع بين الثبات في أولها والتغير في آخرها ويجري التغيير على قافيتها فقط، وهذا التغيير هو الذي يحدد المتغيرات التالية في المقطوعة»[36]، ويلاحظ على طبيعة التريدة أنها جملة غير مكتملة في الغالب، إذ تمامها في الشطر الثاني الذي يقوم الجميع بترديده، فقد يكون المفتاح كلمة واحدة أو أكثر وقد يكون إنشائيا أو خبريا، لكنه في كلتا الحالتين غير مكتمل إلا بما يليه:

قليل الخليفة يدوا عزاه لمين (يدوا/ يعطوا، عزاه/ العزاء، لمين/ لمن)

فالتريدة عبارة عن مضاف ومضاف إليه يشير إلى من مات بدون أن ينجب، لا تحمل دلالة إلا بما وراءها حيث يدخل في صيغة سؤال تم تأخير أداة استفهامه لآخر الشطر الثاني (لمين)؛ لأن قليل الخليفة هو البؤرة التي تتمركز حولها كل الأسئلة والأجوبة التي ترد في العدودة، ويأتي الشطر الثاني بمثابة الجواب:

يدوا عزاه لكل مين حاضرين[37]

وقد تكون التريدة نداء أو استفهاما على لسان المتوفى أو أمه أو أي فرد من أفراد أسرته. لكنها في كل الأحوال مفتاح يدعو جموع النسوة لإكماله، باعتبارها ضرورة إيقاعية لدفعهن على المشاركة في العديد ومن ثم تصاعد البكاء والنواح بما يحمله من مضامين مؤثرة.

كذا تمثل الخرجة ضرورة إيقاعية أخرى تتناسب مع قفل العدودة، وتصدر بعفوية، وليس ضروريا أن تصدر من المعددة القائد، لكنه بمثابة القفل الختامي للعدودة لتعقبه صرخات النساء، وما يتبعه من طقوس حزن متنوعة.

ويفرض الأداء الجسدي أثره في العدودة - فهي نتاج أداء ولفظ معا - فيما يعرف بالتطويح، ويقال في اللغة «تَطَوَّحَ إذا ذهب وجاء في الهواء»[38]، ويقصد به في العدودة وفقا لما ذكره درويش الأسيوطي «مد النائحة صوتها بالغناء؛ استعدادا لقفلة المقطوعة. ولذلك يأتي الحرف الذي تمده النائحة في الشطرة ما قبل الأخيرة من المقطوعة... وهو من متطلبات الأداء الغنائي»[39]. فيما ينسبها عبد الحليم حنفي إلى أن «التطويحة تتمثل في البدء ببضع مقاطع من عديد يتميز بكثرة حروف المد فيه بحيث يسهل مد الكلمات وطول النطق بها فينطلق هذا المد منغما وكأنه تنغيم سلم موسيقي... ويسمينه التطويح ولعل هذه التسمية ترجمة لمعنى المد، فبين المد والتطويح قرب في المعنى»[40] وليس ثمة تناقض بين الرأيين، إذ إن التطويح بناء على معناه اللغوي يعبر عن تمايل الجسد، هذا التمايل يتم وفقا لمقتضيات الأداء، ويكون بمثابة مقدمة تمهيدية لما بعده من عديد، أو خاتمة لعديد وبداية لمقطوعة أخرى. لكنه

على أية حال لا ينفصل عن الأداء الجسدي للنائحات، هذا الأداء الشفاهي برافديه اللغوي والجسدي يظهر بوصفه أداء أشاريا متعددا بعمق، ينقل جزءًا محوريا من العمل من خلال تغيير طبقة الصوت، والمد والإمالة ...إلخ إلى جوار الأداء الجسدي، ولذلك لم يكن غريبا أن تلخص لفظة التطويح كليهما في لفظة واحدة.

الصيغ التكرارية

وهي مما أطلق عليه والترج أونج «أساليبب تقوية الذاكرة»[41]، والأدب الشفاهي ذو خصوصية لغوية باعتبار أن الكلمة فيه لا تشكل وحدته الأساسية، بل الصيغة formula وحددها رولان بارت «بمجموعة من الكلمات تستخدم بانتظام في الشروط العروضية المتماثلة، من أجل التعبير عن الفكرة مع الاستعانة بالصيغ التي تم تجذيرها وترسيخها عبر سنوات طويلة في الذاكرة»[42]، والعديد يحرص على هذا النوع من الصيغ بصورة واضحة، من خلال عبارات قصيرة ذات الإيقاع متوازنة أوجمل متكررة، ويتم التغيير في التقفية، وهي تختلف عن نظام التقفية في القصيدة الفصحى التقليدية، «فالشعر الشعبي يعتمد في التقفية على ما نسميه حركة الحروف وليس أصواتها، فالمهم لدى الشاعر الشعبي هو الفتحة والكسرة والضمة، وحروف المد. فالقافية هي نسق من الفتح والضم والكسر للحروف الأخيرة»[43]، فنحن أمام إيقاع كمي ظاهري بوظيفتين:

- وظيفة تداولية تسمح بتناقل العدودة في سهولة ويسر.
- وظيفة أدائية تتآزر مع حركات الجسم وتطويح النائحات.

وتنوع التقفية ليس مقصده دفع الرتابة على نحو ما نراه في القصيدة الفصيحة، وإنما هو ضرورة تداولية وأدائية غايته استثارة البكاء، وبالتالي يكون الإيقاع التكراري هو الأداة الأولى لتحقيق المعنى الشعري في العديد، والتأكيد على طبيعته الوظيفية.

زوال النوع ونهايته

ربما صح قول القائل بأن «الشعب يستهلك التراث ولا ينتجه وأن القدرة الشعبية هي قدرة على تداول التراث والمحافظة عليه»[44] وعليه فإن بقاء النوع وزواله اختيار مجتمعي تفرضه ظروف شتى، وعلينا أن ندرك أن انقراض نوعٍ ما يمثل عملية معقدة ذات أبعاد اجتماعية وثقافية وتاريخية عديدة، ذلك أن النوع «لا يتحدد فقط بثوابته، بل يتمتع بحقل شاسع من الممكنات التي تختلف وتتغير، وتتعارض أحيانا وتتدافع في مرحلة معينة من وجوده التاريخي»[45]، وأمر زوال النوع أو تحوله يرتبط بالذاكرة الجمعية للمجتمع، وموقفه من هذا النوع وتلقيه؛ كما أن النوع الأدبي نفسه «يتحدد من عملية الاختيار التي يقوم بها مجتمع ما، بين كافة أشكال التقنين الممكنة للخطاب، ومن ثم يُحدد ما نُطلق عليه الأنواع الأدبية»[46].

ويعزو درويش الأسيوطي غياب العديد أوانقراضه إلى عوامل اجتماعية وثقافية عديدة، إذ جاء هذا الغياب في رأيه «نتيجة انتشار الوسائط الجديدة، وتراجع تقييمنا لموروثنا في ظل الاستلاب الثقافي الحالي، ونعت هذا الإرث الثقافي بشتى صفات التحقير والتدني والجهل. يضاف إلى ذلك ما تواجهه تلك الطقوس من تحديات من قبل فقهاء الدين ووعاظه الذين يعدون كل تلك الطقوس بما فيها قصيد العديد حراما، وآخر تلك الأسباب عندي استعصاء الكثير من تلك المفردات المستخدمة في صوغ تلك الأغنيات الحزينة على غير أبناء المنطقة لانتمائها إلى لهجات ضيقة»[47]

إن العوامل التي أسهمت في زوال النوع متعددة، ومعظمها يدور حول تحولات مجتمعية وثقافية ودينية عديدة طرأت على المجتمع المصري في العقود الأخيرة مما رصده الباحثون، وأشرنا إلى بعضه في سياق دراستنا. إلا أنّا نشير هنا لنقطة لها - فيما نرى - أهمية كبيرة، وأقصد بذلك التدوين والتداول، إذ يتأسس بناء النوع الأدبي عموما في المجتمعات التي تجمع بين الشفاهية والكتابية على أمرين: « شفاهية الإنتاج - كتابية التداول».

وإضافة إلى التحولات السياسية والاجتماعية التي طرأت على المجتمع في أطوار تحوله تمثل سياقا ثقافيا مناوئا للعديد على نحو ما سبقت الإشارة؛ نجد أن الكتابية قد أحدثت تغيرًا في الأنواع الأدبية التي يتم إنتاجها شفاهة، ومنها العديد، فلم تتسق شفاهية الإنتاج مع كتابية التداول ولم يمتزجا في وحدة واحدة، وإذا كانت الكتابية قد لفتت الانتباه إلى أدبية العديد وبنيته المتفردة، فإنها في الوقت نفسه عاينت ذبوله وفناءه، لأن تدوينه وجمعه لا يعني تداوله في الفئات المنغلقة من مثل العجائز والنساء المنتجات لهذا الفن، إنما هو أمر يخص الباحثين والأدباء ممن يعنون بجمع التراث، في حين أن فنانينه ورواته من النساء بعيدات كل البعد عن دائرة الاهتمام، لأسباب شتى، إذ صار التعديد حرفة مكروهة أو مغضوب عليها، وكأن أهل الميت يضطرون إليها اضطرارا، تحت ضغوط مجتمعة طارئة. وهذا يعني أن الكتابية وهي المرحلة الأهم في حياة كل نوع مفقودة، والخيط الواصل بين إنتاج النوع وتداوله مقطوع أيضا، خاصة أن حاملاته من العجائز ممن لا يتقن الكتابة أو القراءة. كذا نلاحظ أن أنواعا أدبية أخرى ترتبط بالحياة لا الموت نالت اهتماما متزايدا من الدولة المصرية إبان المد القومي، فانبرى المختصون للاهتمام به وبعثه وحفظه على نحو ما رأيناه في الموال والحكاية الشعبية والمثل وتسجيله ودراسته، فيما كان العديد بعيدا عن هذه الدائرة، لنفور المختصين منه من ناحية وطبيعته الفنية والتداولية من ناحية أخرى.

ووقوع العدودة في دائرة الشفاهية المحضة لمدة ممتدة، يجعلها مرتبطة بالتقاليد الشفاهية، والتي تعني فيما تعني التفاعل المباشر بين (المؤول - المؤلف) والجمهور بوصفه مراقبا بالدرجة الأولى وحافظا للأعمال: «إن العمل الذي لا يتناسب مع مطالب الجمهور يكون ممنوعا مباشرة (في حالة انقطاع يقوم بها الجمهور) أو لا تكون الذاكرة الجماعية قد أعادت أخذه، وبهذا لا يتم الاحتفاظ به. ولا يبقى في الحالتين إلا الذي يلقى قبول جماعة التلقي»[48] وهذا ما يفسر انقراض النوع لا اعتراضا على معانيه ولا موسيقاه، وإنما على الأداء الشفاهي وما يتبعه من طقوس رفضها الدين في أكثر من حديث نبوي، ولأن هوية العدودة لا ينفصل فيها الأداء عن الملفوظ؛ لذا تم إسقاط التحريم على كليهما معا مما عجل بزوالها.

الهوامش

1. تزيفتان تودروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، ت: فخري صالح، المؤسسة العربية للدرسات والنشر، ط2 بيروت 1996، ص159
2. رالف كوهين، النوع والتاريخ، ضمن كتاب القصة الرواية ، المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع ، ت خيري دومة، دار شرقيات ، ط1 القاهرة، 1998، ص 28
3. عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط 1 القاهرة 1997م، ص173،174.
4. جان ماري شافير، ما الجنس الأدبي، ت غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، ص11
5. بيير زيما، النقد الاجتماعي. نحو علم اجتماع للنص الأدبي، ت عايدة لطفي، دا ر الفكر للدراسات والنشر، ط1 القاهرة 1991، ص64
6. انظر تفصيل ذلك في ، مقدمة في دراسة التراث الشعبي المصري، لمحمد الجوهري مطبوعات مركزالبحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب جامعة القاهرة، ط1، 2006، ص44
7. محمد حسن عبد الحافظ - الشعر مدينة خربانة؛ السيرة الشعبية وقضايا النوع الأدبي الشعبي، مجلة الفنون الشعبية، ع62،63، يناير2003م
8. محمد الجوهري، مقدمة في دراسة التراث الشعبي المصري، مطبوعات مركزالبحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب جامعة القاهرة، ط1، 2006، ص80
9. مارفن كارلسون، فن الأداء، مقدمة نقدية، ت منى سلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، 2010، ص123
10. عبد الحليم حفني، المراثي الشعبية(العديد)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط3 القاهرة، 1998، ص 10
11. أوزوالد ديكرو، جان ماري شفير، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان،ت منذر عياشي



1

عادات الزواج وتقاليده في الماضي «دولة الإمارات العربية المتحدة»

الجزء الرابع: تباين عادات حفل الزواج وارتباطها بالموروث الشعبي

د. بدرية الشامسي - كاتبة من الإمارات

1) المأثورات القولية المرتبطة بعادات الزواج وتقاليده في الماضي:

- لوبغيت البنت دورلها عمة.
- الظفرما يطلع من اللحم.
- سود وية أبوها لي تأخذ أجني، تأخذ ولد عمها لو شيبة منحني.
- مبروكة ولا مشروكة.
- سمك البرما (يلبط) يعيش بالبحر وسمك البحرما يبلط بالبر
- المعاريس أثنين والميانين ألفين.
- يوم شافت أهلها (ضاعنين) راحلين، قالت قوموا عرسونيه
- الخبز بأطرافه (والريل) الزوج بألطافه.
- الخيل من خيالها والحرمة من ريالها.
- خذ الاصيل ولو على حصير.

- حظ القبايح في السما لايح، وحظ الملايح في الأرض طايح.
- ولدك ولدك لين يوم زواجه وبنتك بنتك طول حياتك.
- البيــت مالــه هايــة من ســار حســين اللــون *** لول قمــر وصرايــة واليــوم جــابي النور.
- لا تأخذ اللغاية، ولا الدعاية، ولا الحشاية.
- عليـك بالحرمـة المطيعـة، والدابـة السـريعة، والــدار الوسـيعة.
- ماعندها مطل، وتبا الصوغ ذهب.
- محلى البادلة واللباس *** والكواشي فوق لنهود

2) أمــا الأغاني الشـعبية الــتي تُغنى بهذه المناسـبة نذكــر منها:

تقول كلمات قصيدة «ونّة العيّالة»

وآجر أنا الونّة .... والبارحة ساهرن ... وآجر أنا الونة

وألعي كما الوَرقْ ... ألعي كَن أهاذيبه

يا الذيب ياللي كلام البدو تَنْحي بِه

رَيِّع وبا أنشدك عن حلو التِّعاذيبه

ياهيه ... وياهيه ... يا بوقذيلات هله

ريحة ثيابٍ لها ... سَوَّت لها بَنَّهْ

من عَمْبَرْ الزِّرْق تجري مرازيبه

لا تاخذين الرّدي ... يغدي بكر مالي.

معاني الكلمات:

- (آجر أنا الونّة) وآجر بمعنى أغني وأنشد، والونة لون من غناء البادية. يقول الشاعر أنه سهر ليلة البارحة وهو يغني.
- (وألعي كما الورق) أي اصيح كما يصيح الحمام.
- (كن أهاذيبه) كأنني اهذي.
- (يا الذيب ياللي كلام البدو تَنْحي بِه) أي أيها الذئب الذي تغني بقصائد البدو، و(تنحي) أصلها من (ناحيه) وهي صفة لغناء الونة وأصلها فصيح من ناحَ.
- (رَيِّع وبا أنشدك عن حلو التعاذيبه) ريّع أي انتظر وتوقف،وبأنشدك، أي أريد سؤالك، عن (حلو التعاذيبه)، أي عن صاحبة الجسم المتناسق.
- (ياهيه ...وياهيه ...يا بوقذيلات هله) وياهيه لازمة صوتية في اللحن، يابو قذيلات هله، أي يا صاحبة الجدائل الكثيفة.
- (ريحة ثيابٍ لها.... سَوَّت لها بَنَّهْ) أي رائحة ثيابها فاحت بالعطر الطيب.
- (من عمبر الزرق تجري مرازيبه) أي أن رائحة تلك الثياب يأتي أصلها من رائحة تلك المرأة التي تشبه رائحة عطر العنبر المأخوذ من الحوت الأزرق والذي يتدفق منها كما تتدفق مياه الأمطار من المرازيب.
- (لا تاخذين الرِّدِي .. يغدي بكر مالي) أي لا تتزوجي بالشخص الرديء حتى لاينتسب ابنك البكر الذي ستلدينه إلينا[1].

كذلك في الكلمات التي تقال في فن الاهلة:

يامركبا بين الجزاير طارح	أهلة
بنسف بحر وبتوح من لحماله	أهلة
والحب خلاني دريج وطايح	أهلة
شروا الدقل لمقطعات احباله	أهلة

نلاحظ من كلمــات القصيــدة التي يتغنى بها منشــد الآهلــة، جميعهــا تتعلــق بالبيئــة البحريــة، فهو يصف حــال الســفينة التي نــات به بعيــدا عن وطنــه فهو بين الجــزر البحرية (طــايح) أي واقــع وناءٍ بين الجــزر، وحتى لا تغرق الســفينة لا بد من التخفيف من حمل الســفينة برمي بعــض أحمالهــا في البحــر (بنتوح) أي ســنرمي من الأحمال.ويتذكــر هنــا حبيبته التي يلهيــه حبها عن حالة الخــوف التي تصيــب البحار عند تعرض ســفينته للغرق فحبهــا جعلــه في حالة مــن المرض فهــو طريــح الفراش (طريــح وطــايح) طــايح تعــني واقــع في المرض. ويشــبه نفســه (بالدقــل) وهــو الصــاري الــذي يحمل الشــراع الــذي تقطعت حبالــه (المقطعات حبالــه) وانفصل عن الســفينة وابتلعتــه الامواج وتــاه في لجة البحــر الهائج.

الحكايات الشعبية المرتبطة بعادات الزواج وتقاليده:

1) حكاية بديحة:

هــذيج بنيه أســمها حمــدة توفــت أمها نــش[2] أبوها عرس خــذ حرمــة وهذي الحرمــة يابــت[3] بنت لبنــاوة[4]

اتخدم وبنتها يالسة، يوم يا أبوها من البحر يايب سمج (بدح)[5] سبع، قالت للبنت قومي نشي قطعيهن على البحر، وحده منهن عودة وان قصرت وحدة من عشاج ومن غداج ومن ريوقج، خذتهن وسارت البحر يوم يت تبا البحر لقطت العودة تبا البحر، قالت لها هديني وبغنيج، قالت لها لا هذا من غداييه ومن عشايه ومن ريوقيه[6]، من وين بأكل؟ قالت لها: ريوقج اهنه وغداج اهنه وعشاج اهنه تحت هالمحمل[7]، تعالي واكلي اهنه، قامت حمدة وهدتها[8]، كانت أرضيه (جنية) يعني موب أسمجه، قطعت هاذيج الست وودتهن، قالت لها مرت أبوها العودة وينيه؟ قالت لها اشردت[9]، قالت لها: من غداج ومن عشاج ومن ريوقج، قالت لها برايه[10]. أطبخت وغدت الابو ومرت الابو تغدت ويا بنتها، وهي خلوها بدون غدا، قالوا لها شلي الجفير[11] والمواعين واغسليهن في البحر. يوم يت لقت الغدا مغطاي العيش والسمج وفنيان السمن فيه، يت وتغدت، يوم خلصت غسلت الوعيان وشلتهن وروحت البيت، يوم عداها المغرب روحت وتعشت ويت، والريوق مثل، مرت الأبو اقطعتها لا أكل ولا شرب، والأبو مايدري. يوم عدا هاك اليوم بتستوي عزيمة مسوينها بيت الشيخ وعازمين كل الناس، يابت لها مرت أبوها يونية[12] حب ويونية شعير وخلطتهن، وقالت لها شوفي انتقي الحب من لشعير وردي الحب في اليونية، وردي الشعير في اليونية، وخيطيهن، مايكون اي إلا يكون كله زاهب، قالت لها إن شاء الله. يست[13] تتنقى، يوم هم ساروا العزيمة، يتها (بديحة) ولبستها وعدلتها لبستها مداس[14] من ذهب، والمراري[15] والعقود الذهب. وقالت لجنودها من الجن انتجوا[16] الحب من الشعير ومزروا[17] اليواني وخيطوهن. وقالت لها يالله سيري العزيمة قبل مايبدون، بس قبل ما تخلص العزيمة، أنتياية[18]، جان تربع[19] تسير وحضرت العزيمة، يوم أدخلت الحريم يطالعنها، ويطالعن ثيابها وذهبها ومداسها الذهب،إلى ماقط شافوا مثله. وجمالها إلي بهر كل الحريم. وقالت لها يوم بتين يايه طبجة[20] وحدة من مداسج شليها بديج والطبجة الثانية عقيها[21] في حوض ولد الشيخ ،هذا الحوض تشرب منه خيول ولد الشيخ. يوم حادت[22] العزيمة بتخلص يت قبلهم شلي طبجة وعقتها فالحوض وحدة أربعت[23] بها، وروحت البيت، يت مرة وتاحت اثيابها ولبست هالذيج لثياب المغبرة ويلست بين يواني الحب والشعير، يتها مرت الابو وبنتها، قالن لها : لقعنا الله عليج وميلسة وياغبارها هذا جزاج ماشفتي العزيمة إلي استوت لو شفتي البنت إلي يتنا، إلي يشيب منها الخلق، مداسها من ذهب، قالت لهم شو أسوي بكم ماخليتونيه أسيروياكم؟ قالت لها مرت الابو: هيه مرة يبوغ[24] إلا أنت اتسيرين العزيمة من زينج. يوم استوى الصبح ولد الشيخ ياي ياخيوله تشرب من الحوض كل مايت الخيول تشرب أرفعت روسها، جان يقول ولد الشيخ للمطارزي[25]، تعال طب في الحوض شوف شوه داخله؟ يوم يا لمطارزي للحوض شاف فيه شي يلمع شله وقاله عميه[26] هذا إلي في الحوض. قاله هاته، تناوله، يوم طلعه من الحوض اشربت الخيول ورون. قال ولد الشيخ قوموا شلوا هذا المداس، إلي ييوز[27] إلها هذا المداس أنا أبغيها، حتى لو خادمة[28]، ركض عليها البلاد كلها مايازعلى حد موليه[29]، قالوا السماج عنده بنتين، يوم أسمعت مرت الابو المطارزية يايين، زختها وعقتها[30] في التنور، جان يصقع الديج: كوكو، كوكوه: عمتي الزينة فالتنور وعمتي الشلقى والبلقى[31] فوق السرير، قايسوا المداس على ريول بنت مرت الابو مايازعليها، قام وصقع الديج: كوكوه كوكو، عمتي الزينة في التنور وعمتي الشلقى والبلقى فوق السرير. جان تقوله كش كش، كش، قالو لها خليه لا تكشينه[32]، ساروا صوب التنور يكشفونه والا انها بزغة قمر، جان يلبسها المداس ظهر كبرها[33]، قالوا هاي إلي يباها الشيخ، شلوا المداس وساروا حق الشيخ قالوله: عميه ياز المداس على بنت السماج لكنها بزغة قمر بتاخذ يوم بتاخذ[34]، قال: الليلة سايرلها، ساروا المطارزية بيت السماج وقالوا لهم ترى عميه الليلة بييكم[35]، قال السماج حياه الله، جان تقول مرت الابو: منوه يباها هي لخويسه[36] بنتك، يوزه[37] بنتيه هاي، قال الابو: مايبون إلا إلي ياز عليها المداس، يوم اخطبوا وملجوا[38]، قالوا شو تبون مهر؟ قالت مرت الابو: بعد اشو نبا عليها غيريونيتين[39] بصل وييب[40] مالح، لول[41] البنت ايخبونها في المخزن، يتها (بديحة) وحفرت لها حفرة وقالت لها: مرت ابوج بتطعمج المالح والبصل،

بــس أنت عقــي المالــح والبصــل في هالحفــرة، وقامت اتيب لها مــن البحر الأكل تيب لها حليــب البقر وقروص البيــض [42] وتطعمها، ويــوم ليلة العرس عدلتهــا وزينتها وشــقت بطنها ومزرتــه [43] جنايــة ونــيرات [44] وصبت لها دهن العــود ودهــن الــورد في بطنهــا وخاطتــه. وزفوها، قالــت لها (بديحــة) يوم بتحيديــن [45] المعــرس بييج قولي له أنا بسـيرلصبخة [46]، يوم بيقولج سـيري الزوية [47]، قولي له لا فوق لاســك [48]. يوم زفوها عليه مارامــت متوازية [49]، قالــت ما أروم بســيرلصبخة. قــال ســيري الزوية. قالت : لا أفــرش لاســك. يوم فــرش لاســه جبت [50] لــه جناية ونيرات ودهــن العود ودهن الورد حشــر الدنيــا بريحته [51]. نش وربــط اللاس وســاريوم أصبــح الصبح دقــوا عليه وخذوهــا عنه. يــاه ولد عمه، ســأله عن العــروس وكيف كانــت ليلتــه معهــا، قالــه أطالــع إلي جبته [52]، قــال ولد العــم أنا أبــا أختها، يــوم هذي جبــت لك جنايــه ونيرات عيــل أخطبوا أختها. قالــت الأم يوم المالح ايســوي جنه عيل أنا أبــا مالح وبصل حــق أختها، أطعمــوا أختها مالح وبصل. يوم العــرس زفوها عليه، كانــت متوازية قالت له بســيرلصبخة قالها لا عقيه [53] على لاسي قالت لا لصبخة قال لا عقيه على لاسي، جبته ســقم خيســت [54] له المكان، ماســوالها شــان، ردها حق أمها وطلقها، والأخت اليتيمة عاشــت ويا ولــد الشــيخ معــززة مكرمــة، وافتكت من مرت أبوهــا وعذابها.

ملخــص الحكاية: يحكــى أن هناك فتاة يتيمة اســمها حمــدة توفت أمهــا فــتزوج أبوها زوجــة أخــرى أنجبت له بنتــا، كانت زوجة الأب تعامل حمدة معاملة سـيئة وتترك لهــا كل أعمــال البيــت، وفي يوم جــاء أبوها الصياد بســبع ســمكات من ســمك (البدح) فأمرتها زوجة أبيها بالذهاب للبحر لتقطيع الســمك لإعداده للغداء، وفي طريقها للبحر إذ بصــوت يناديهــا اتركيــني وسأســعدك، فإذا بهــا أكبر ســمكة بين السمكات الســبع، كانت تلك السمكة جنية، حــن قلب حمدة على الســمكة وأطلقت ســراحها، عندما عــادت للبيت عاقبتها زوجة أبيها بحرمانهــا من الغداء لأنها أضاعــت أكبرالســمكات، رجعــت حمــدة إلى البحرتبكي لأنهــا حُرمت من الغــداء وسُــتحرم من العشــاء والإفطار أيضا، ســمعت الســمكة (بديحة) بكاء حمدة فخرجت لها مــن البحر حاملة أطيــب الطعام وقالت لهــا كل يوم تعالي هنا ســتجدين كل الوجبــات جاهزة لتأكلي وتشــبعي. وفي يــوم أقام ابن الحاكم حفــلاً دعا له كل أفــراد المدينة، ذهب الجميع إلا حمــدة التي عاقبتها زوجــة أبيها بتكليفها بعمل مرهــق وهو فصل الشــعيرعــن القمح بعــد أن خلطتهما، ووضــع كل واحد منهــا في كيس منفصل، جلســت حمدة تبكــي بين الأكياس فخرجت لها (بديحة) وألبســتها أجمل الثيــاب، وقالــت لها اذهبــي للحفل، وكلفــت جنودها من الجــن بالقيام بالعمــل الذي كُلفــت به حمــدة وهو فصل القمح عن الشــعير. ذهبت حمدة للحفــل فأبهرت الجميع بجمالها وملابســها، ثــم خرجت مــن الحفل قبــل انتهائه كمــا أمرتهــا (بديحة) ورمــت حذائهــا الذهــبي في حوض المــاء الــذي اعتــادت أن تشــرب منه خيــول ابــن الأمير، التي امتنعت عن الشــرب عندما شــاهدت الحذاء الذهبي في المــاء، أخرج جنــود الأمير الحذاء وانطلقــوا بالبحث عن صاحبتــه، وكان أخر بيت ذهبوا إليه هو بيــت الصياد، فما أن رأت زوجــة الأب الجنــود قادمــين حتى اخفــت حمدة في تنــور البيــت حــتى لايراها الجنــود وقدمت لهــم ابنتها لتقيــس الحذاء، لكــن الحذاء لم ينــاســب مقــاس ابنتها، وعندما ســألها الجنــود أين البنــت الأخرى أنكــرت وجود أحــد غيرابنتهــا، لكــن الديك فضــح أمرها واخــذ يصيح عمتي الجميلــة داخل التنور وعمتي القبيحة فوق الســرير، فسمعه الجنود وكشــفوا الغطاء عن التنور فوجدوا حمدة التي ناســب الحذاء مقــاس قدمها، فذهبوا ليخبــروا الأمير بخبرحصولهــم على الفتــاة صاحبــة الحذاء فجــاء الأمير وخطب حمدة وتزوجها وعاشــت بفرح وســرورمع الأمير.

2) حكاية: البنت وتأجيل موعد زفافها:

هــذيج بنيــة يوهــا أوادم [55] يخطبونهــا من أبوهــا كانت البنية صغيرة، والمعــرس زين وما ينعــاب، الأبو وافق لكنه أشــترط علــى المعــرس أن يصبرعليها ســنتين لــين تكبر، وافق المعرس على الشــرط وقال ماعليه بترياها [56] سنتين. وفي يوم كانت البنية يالســة في الحوي [57] تطعــم الدياي [58]، واحذالها الديج يصقــع [59]، فردت عليــه البنية وقالت:

صقع الديك ناكر، وأهلي فيهم مناكر (سوامناكر)

ياليت الحول [60] باكر [61] والحايله [62] وراء باجر [63].

وكانت الأم واقفة وراها وتسمع رمستها[64]، فاعرفت أن بنتها تبا تعرس ومب راضية عن شرط أبوها ان تتريا سنتين. نشت وخبرت الابوعن إلي سمعته من قول بنتها، وان البنت تبا تعرس. جان يطرش مطراش[65] لابو المعرس، يقوله جان بتجدمون العرس ترا إحنا موافقين نجدم العرس ونخلي العرس هذي السنة.

ملخص الحكاية:

كانت هناك فتاة تقدم أحدهم لخطبتها من والدها، فرد عليه الوالد بالموافقة لكن قال له البنت لا تزال صغيرة وعليه أن يؤجل موعد الزواج سنتين، فوافق العريس على الانتظار سنتين، كما اشترط الأب. وفي يوم من الأيام كانت البنت جالسة تُطعم الدجاج، وكان الديك يصيح فقالت البنت:

صقع الديك ناكر، وأهلي فيهم مناكر (سوامناكر)

ياليت الحول باكر والحايله وراء باجر.

وتقصد الفتاة من تلك الأبيات، أن الديك يصيح استنكارا مما فعله أهلي من (مُنكر) أي أمر مستنكر من تأجيلهم لموعد زفافي لعامين، متمنية لو أن (الحول) أي العام القادم غدا، و(الحايلة) العام الذي يليه بعد غد. وكانت الأم تستمع إلى ما تقول وتردد ابنتها، فعرفت أن ابنتها تريد الإسراع في الزواج، فأخبرت الأب بذلك، للإسراع بتزويجها، فألغى الشرط، وأتم الزواج بأسرع وقت.

3) حكاية أم الزوج وزوجة ابنها الصغيرة :

كان ريال[66] في الفريج[67] يسوي عرشان[68]، ويالس يسوي دفع[69] لبيت جريب من بيت حرمة توها ميوزة ولدها، سمعها وهو يشتغل، في العريش إلى إحذاله، الحرمة ترمس[70] يارتها وتشتكيها من حرمة ولدها العروس إلى تزوجها قبل شهر، وتقولها يوزت ولديه أباه[71] ايبلي حرمة تعاونيه في البيت، اشوفنيه أنا إلى اخدمها، ماتنش[72] إلا الظهر[73]. ردت عليها اليارة ماعليه اصبري عليها بتتعلم. عقب ماضهرت[74] اليارة عن الحرمة، دق الريال على باب البيت ورمس[75] الحرمة من وراء الباب، قالها سمعتج تشتكين ليارتج من مرت ولدج، قالت له هيه يبوك يوزت الولد ابا حرمته تعاونيه في شغل البيت لكنها ماتعرف تسوي شي، قالها: مرت ولدج صغيرة؟ قالت له: هيه صغيرة. ويعلم الله انها تسمع جلاميه ويوم أمرها تسوي لكنها ماتنش[76] من وقت. قالها: يربتي تعلمينها وماتعلمت؟ قالت له لا. قالها اسمعي منيه هالنصيحة وسويها. جربي توعينها الصبح وياج وخليها تشوفج وأنت تشتغلين وقوليها سوي مثل ما أنا أسوي وعلميها تسوي الخبز وتطبخ الغدا وتردد[77] لفراش، وكل ماسويتي شي راويها[78] شقايل[79] تسويه، وحزة[80] الغدا خليها تشوفج وأنت تسوين الغدا، وعقب الغدا راويها شقايل تغرف الغدا وشقايل تغسل المواعين، والعشاء كذلك، وعقب أسبوع أنا بمر عليج بشوف شو سويتي. قالت له إن شاء الله. يوم أداها[81] الصبح صلت الفجر وعت[82] مرت ولدها وراوتها شقايل تسوي الخبز وشقايل تحط الريوق[83] وتسوي لقهوة، وشقايل تردد لفراش وتخم[84] الحوي[85]، والبنية تسوي مثل ما تراويها العمة أم الريل[86]. وحزة الظهر يابت السمج وراوتها شقايل تقطع السمج وشقايل تملحه، وشقايل توري[87] التنور وشقايل تشوي السمك، وعقب ماخلصت الغدا قالت لها الحين سيري تسبحي وبدلي ثيابج قبل لا إي ريلج ومن إي تعالي اغرفي الغدا، ومرت الولد تسوي مثل ماتعلمها العمة أم الريل، وعقب الغدا علمتها شقايل تغسل المواعين وتردهن مكانهن، وقبل المغرب راوتها شقايل تسوي العشا، وعقب ماخلصت العشاء، قالت لها الحين طلعي لفراش برع[88] وافرشيه ورتبيه، وكل يوم كانت تعلمها شي. اشوي اشوي قامت تراقبها تسوي عمرها[89] لاهيه وساعات تتعمد تتأخر في النشه الصبح، وساعات تطلع عنها الصبح وترد عقب الظهر عشان تشوفها تسوي مثل إلي علمتها إياه وإلا لا؟ لبنية كانت كل يوم تسوي كل الأشياءإلي علمتها إياه أم ريلها، وماتخلي أم ريلها تسوي شي، قامت البنت تطبخ بروحها وترتب البيت بروحها وريحت أم ريلها في كل شي. عقب أسبوع ياالريال يدق الباب يته أم الولد سلم عليها من وراء الباب وقالها ها تحيدينيه[80] أنا فلان، قالت له مرحبا بك، قالها هاشوعلومج[91] ويا مرت ولدج سويتي إلى خبرتج عنه؟ قالت له بياض ويه والله، ونعم النصيحة إلى نصحتنيه فيها، لبنية هبت ريح[92]، ريحتنيه وايد والحين هيه شاله شغل البيت كله. ماقصرت والله بهاذي النصيحة.



2

ملخص الحكاية: كان هناك رجل يعمل (دفوع) أي يبني بيوتا من السعف (عرشان) وهي جمع عريش، وهي البيوت التي كان يسكنها أهل الإمارات في الصيف، وفي البيت المجاور للبيت الذي يعمل فيه، سمع حواراً بين إمرأة وجارتها التي كانت تشتكي من نوم زوجة ابنها حديث الزواج حتى آذان الظهر وعدم مساعدتها لها. بعد أن غادرت الجارة، دق الرجل الباب على المرأة، وأخبرها عما سمع من حوار بينها وبين جارتها وقال لها: لقد سمعتك تشتكين من زوجة ابنك لجارتك، وعندي لك نصيحة أتمنى أن تأخذي بها، فقالت له هات ما عندك قال لها جربي أن توقضيها معك منذ الصباح ثم اطلبي منها أن تُقلدك فيما تفعلين. من طبخ الطعام وخبز الخبز علميها كل عمل تقومين به، واطلبي منها أن تفعل كما تفعلين ثم اتركيها تعمل بعد ذلك بمفردها. وسأعود إليك بعد أسبوع. في صباح اليوم التالي أيقظت الأم زوجة ابنها وبدأت تُعلمها كل خطوات العمل اليومي الذي يجب أن تقوم به من الصباح حتى المساء، بدءا من إعداد الافطار (الريوق) مرورا بتنظيف البيت وإعداد الغداء حتى إعداد العشاء وترتيب الأغطية وأماكن النوم. واستمرت تُعلم الفتاة والفتاة تقلدها وخلال أيام الاسبوع كانت الأم تتعمد أن تتاخر في الاستيقاظ، أو تنشغل بشيء ما، لترى هل ستقوم البنت بالعمل بدون أن تطلب منها؟ وتختبر اتقانها للعمل وفعلا كانت الفتاة تسبق أم زوجها في الاستيقاظ وإعداد الإفطار، ثم تبدأ في العمل كما عودتها، بل بدأت تُظهر مهارات في إعداد الطعام وتنظيم البيت. في نهاية الأسبوع جاء الرجل يطرق باب البيت، فردت عليه المرأة من وراء الباب، مرحبة. سألها كيف هي زوجة ابنك معك؟ هل نجحت تجربتك معها؟ ردت عليه (يباض ويه) وتقصد، شيء يُفتخر به ويرفع الرأس. ماقصرت بنصيحتك القيمة. لقد اتقنت الفتاة العمل، وأراحتني كثيرا.

الملاحظات والإستنتاجات

نلاحظ أيضا أن المجتمع في الماضي، يتميز بفنون شعبية كانت تُحيي الزواج من أشهرها:

1) العيالة:

تُعتبر العيالة من أقدم الرقصات في المنطقة وهي اساسية في الأعراس فالناس يفضلون أن تكون أفراحهم عالية النبرة والصوت، بحيث يسمعها القريب والبعيد وعلى الرغم من دخول عدد من الرقصات الى المنطقة إلا أن رقصة العيالة ظلت تحافظ على قيمتها الفنية والتاريخية على الدوام. وتأتي العيّالة في مقدمة الرقصات الشعبية في دولة الإمارت. وهي رقصة حماسية تتميز بإبراز شجاعة ونبل وخصال أفراد القبيلة، والإفتخار بمكانتها وقوتها بين القبائل. وارتباط العيالة بالفروسية يرجع إلى أنها تمثل فصول معركة حربية متكاملة، فهي تتكون من صفين متقابلين من الرجال وكل صف يقف أفراده متلاصقين بشدة، وفي وسط الصفين يقف حملة الطبول، وحين تبدأ الرقصة يعطي قائد الفرقة الاشارة يبدء الرقص بالقول «ياالله صبيان» وفي هذه اللحظة يبدأ حملة الطبول بالضرب بشدة على طبولهم ويبدأ الصفان بالرقص والحركة المستمرة وفي اثناء الرقص

يتحرك الطبل في اتجاه الصف المواجه ويترك حملة السيوف في اتجاه الصف المعادي ويبدون كأنهم يبارزون الأعداء وفي هذه الأثناء نشاهد الصف المعادي قد طأطأ أفراده رؤسهم علامة على الهزيمة والتسليم ويظلون في هذا الوضع ورؤوسهم خافضة إلى أن يعود حملة السيوف والطبول إلى الخلف مكللين بآيات النصر، ثم يبدأ أفراد الصف المعادي يرفعون رؤوسهم بعد أن يكونوا قد استسلموا لقدر الهزيمة وتستمر الرقصة إلى نهايتها. وجرت العادة أن يضم صف راقصي العيالة 25 راقصا كحد ادنى و50 راقصا كحد اقصى وينقسم هذا العدد مجموعات: حملة الطارات والدفوف والطوس والتخامير فهناك ثلاثة راقصين يسمون (الدقيقة) يحملون (الروس) وهي الطبول الكبيرة وثمانية راقصين يحملون السماعات (الطارات) وثلاثة يحملون الطوس، واربعة للتخامير (الطبول الصغيرة) وهذا التوزيع في الفرقة يظل ثابتا في الفرقة طوال عملها[93].

2) الاهله:

يطلق عليه الأهل أو الاهله بفتح الهمزة والهاء وسكون اللام في التسمية الأولى وبفتح الهمزة والهاء وتشديد اللام مع فتحها في التسمية الثانية «الأهل»[94]. من الفنون العريقة في المنطقة، ويعرف بأسم آخر وهو «الهاهلة» وتوجد علاقة وثيقة بين فني «الاهل» و«العيالة» «فالاهل» يؤدى خلال ممارسة «العيالة» أو عقب كل وصلة من وصلاته. ومن خصائص هذا الفن أن أداءه لا تصاحبه أي آلة موسيقية فهو ليس غناء ونظما ملحنا، إنما مجرد إلقاء قصائد شعرية نبطية في صورة مطارحة شعرية. حيث يجلس المؤدون في حلقة صغيرة ويبدأ كل واحد منهم بإلقاء قصيدته، وعقب كل بيت يرد عليه زملاؤه بقولهم «اهله» بمد اللام.

3) المالد:

المالد أحد شكال الأغاني الدينية الإسلامية في مجتمع دولة الإمارات، يؤدى فن المالد أحياناً في ليلة النصف من شعبان وفي ليلة الإسراء والمعراج السابع والعشرين من شهر رجب، وأيضاً يؤدى هذا الفن في بعض المناسبات الاجتماعية مثل الأعراس. وفن المالد له مكانة خاصة لدى نفوس أبناء الإمارات، فهو يشكل مسك الختام لكل مناسبة اجتماعية أو عرس، ولا يؤدى إلا بعد انتهاء جميع الفرق من أداء فنونها، ويتكون جميع أعضاء فرقة المالد من الرجال، ولا يشارك فيها النساء. وتتكون الفرقة المؤدية لفن المالد من صفين متقابلين من الرجال، يجلسون في وضع واحد كالجلوس أثناء الصلاة، صف يضم المنشدين ضاربي الطيران (السماعات - الدفوف)، يتوسطهم رئيس الفرقة، أما الصف الآخر المقابل له فيضم الرديدة الذين يرددون وراء الصف الأول. حيث يبدأ الإنشاد عند الصف الأول بذكر النبي محمد (ﷺ) والثناء عليه بالصلاة والتسليم، يعقب ذلك سرداً لبعض جوانب حياته والجوانب الأخرى من أحد المنشدين، ثم يعقب ذلك الإنشاد الذي يبدأ بالضرب على تلك الطيران، يقابله أداء حركي من صف المرددين، متمايلين مرة في الاتجاه الأيمن ومرة أخرى في الاتجاه الأيسر، مع حركة الوقوف المرتكز على ركب الرجلين، والإنحناء للأمام في حركة تشبه حركة السجود أو الركوع، ثم يعود الصف إلى وضعيته الطبيعية وهكذا[95].

4) رقصة الليوا:

رقصة الليوا من الرقصات التي جاءت مع القادمين من سواحل أفريقيا ولم يكن يُقام عرس إلا اذا تردد صدى طبول ومزمار الليوا. وكانت تؤدى بدون الحاجة إلى أي مقابل، فقد كانت هواية وتسلية لدى أصحابها لا يسمعون عن فرح أو عرس إلا ويهرعون بطبولهم وآلات النفخ ويبدأون وصلات من الرقص الطويل دون أن يطلبوا من صاحب الفرح مالاً، إلا مايجود به الحاضرون. وعندما تطورت أحوال الناس وأصبحوا يحصلون على دخول مرتفعة بدأوا في البحث عن فرقة رقص الليوا ليتفقوا معها على إحياء أفراحهم مقابل مبلغ معلوم. وترتبط رقصة الليوا بعادة تدخل ضمن عادات الأفراح وتنفرد بها دون سواها، حيث تقوم هذه الفرقة بالمشاركة في نقل جهاز العروس (الحاضر أو الزهبة) حيث يجتمع الراقصون وحاملو الطبول والمزامير ويذهبون إلى منزل العريس، ويأخذون (الحاضر أو الزهبة) ثم يطوفون به على البيوت بقصد عرضه عليهم، ويظلون يطوفون وهم يغنون حتى تكتمل الدورة ثم يذهبون به إلى بيت العروس ويسلم لأم العروس. وأهم معالم رقصة الليوا هو الطبل الكبير الذي ينصب في منتصف الدائرة ثم يبدأ ضارب الطبل يستخدم كلتا يديه في إحداث الايقاعات السريعة. وبجانب الطبل الكبير هناك طبلان أو أكثر يُطلق عليها أسم (الكاسر) وثالث الآلات تنكة صغيرة مثبته في الأرض ويضرب عليها

بقطعتي خشب صغيرتين وهي التنكة التي تعطي رنينا قويا يساعد الطبول على ليونة النغم وتخفيف للأصوات التي تحدثها وتكون عادة مفرغة من الهواء. وأخر الآلات هو المزمار وهذه الآلة تتكون من قصبة مغطاة بالجلد تنتهي بتجويف يشبه القمع. وهي تعمل محل البوق أو النفير. وتؤدى الليوا بأن يتحلق الناس في دائرة ويقف الراقصون في منتصفها يرقصون في خطوات هادئة لا تلبث أن تنتقل تدريجيا إلى السرعة ويمضي الراقصون في حركة الرقصة ذهابا وايابا، وفي بعض الأحيان يرقص رجل وإمرأة بنفس خطوات الذهاب والاياب ويمسك الرجل في بعض مراحل الرقصة بيد شريكته حتى يتم توحيد الخطوات وإتقان عنصر التجاوب مع النغمات التي تصدر من آلات الليوا[96].

5) فن الدان:

هو فن عربي قديم، انتقل إلى ساحل دولة الإمارات من إقليم الباطنة في سلطنة عمان، وفن «الدان» فن جماعي يجمع بين الغناء والرقص في آن واحد، ويشترك في أدائه الرجال والنساء معا، إذ تتكون فرقة «الدان» من صفين متقابلين يجمع كل صف عددا من النساء وآخر من الرجال، ويقف بين الصفين الذين يقومان بالرقص والغناء الجماعيين فريق العازفين، ويتكون من ثلاثة رجال يدقون على الطبول الأسطوانية الشكل. ويبدأ الدان بأن يغني الصفان النص كله مرة واحدة مع تكرار كل بيت ثلاث أو أربع مرات في صوت واحد، تصاحب ذلك حركات راقصة تتمثل في أن يتقدم كل صف في حركة واحدة خطوتين للأمام ثم خطوتين للخلف، حسب إيقاع ولحن «الدان» ثم تتكرر الحركة طيلة الأداء ولا تتغير[97]. بالاضافة إلى فنون أخرى تميزت بها بيئات أخرى مثل الندبه، والرواح، السيرح، والصودر والسحبة، والرزيف وغيرها من الفنون الشعبية التي ظهرت في المجتمع التقليدي في الماضي ولايزال بعضها باقيا حتى الان.

- ان هناك عادات وتقاليد كانت تُقام في الأعراس في الماض واندثر في الوقت الحالي.

- وهناك الكثير من المأثورات الشعبية التي ارتبط بعادات وتقاليد الزواج، كالأمثال الشعبية، والحكايات والقصص بالاضافة إلى الأغاني الشعبية والأهازيج، وأغاني المهد، وأغاني الألعاب والمراجيح التي كان يرددها الأطفال حين اللعب. التي تم ذكرها سابقا. كما نلاحظ أن هناك فنون شعبية متنوعة ومختلفة في الأسماء والأداء حسب البيئات (الساحلية، الجبلية، البدوية).

- كما نلاحظ أن الذاكرة الشعبية للمجتمع التقليدي في الماضي تختزل الكثير من الحكايات والأمثال والمأثورات القولية المرتبطة بعادات الزواج وتقاليده، والتي تحوي ضبطا اجتماعيا وتربويا لأفراد المجتمع وتُعلي من شأن العادات والتقاليد، مثل تعزيز وتفضيل الزواج القرابي وخاصة من أبناء العم مثل المثل القائل (حلاة الثوب رقعته منه وفيه). وغيرها من الأمثال الشعبية التي تم ذكرها سابقا. ولعبت الحكايات الشعبية (الخراريف) دورا كبيرا في تعزيز تلك العادات مثل حكاية: بديحة، التي نرى بين تفاصيلها الكثير من عادات الزواج، ودور أم الزوج في النصح والارشاد لزوجة الأبن خاصة لو كانت صغيرة السن. كما تعكس االماثورات القولية النصائح والإرشادات التي يجب أن تقوم بها الفتاة في بيتها وسلوكها مع زوجها فهي تحثها على أن تدخل على زوجها باسم الله وترحب بالزوج وتفرح برؤيته، كما تعكس أغاني الاطفال في المناسبات تفضيل الزواج من ابن العم ورفض الغريب.

- كما نلاحظ أن تربية الأطفال هو دور اجتماعي يسند للمرأة لهذا كانت أغاني تنويم الأطفال وترقيصهم هي أغان نسائية أساسا تتضمن هذه الأغاني حلم الأم في تخيل طفلها وقد أصبح رجلاً فهو الفارس المقدام الذي سيثأر لحق المظلومين ومنهم أمه. وأحيانا أخرى ذلك الرجل الغني الميسور صاحب السلطة والكلمة المطاعة في قومه. أما أغاني ترقيص البنات وهدهدتهن فيكاد ينحصر مضمونها في مايجب أن تتحلى به الفتاة من شرف وعفة وفي اظهار حسنها وجمالها ودماثة اخلاقها[98]. وهذا ما لاحظناه من الأغاني والهدهدات التى ترددها الأمهات على أطفالهم بالإضافة إلى أغاني المراجيح والعاب الأطفال.

- كما نلاحظ ان هناك اختلافا في بعض عادات الزواج وتقاليده المتعلقة باحتفالات الزواج بين الأسر في المجتمع التقليدي فالاحتفالات التي

تقيمها الأسر المقتدرة والغنية (الأسر الحاكمة ووالنواخذه والطواشين والتجار) تختلف في احتفالاتها عن الاحتفالات التي تقيمها الأسر الفقيرة (المزارعين، الصيادين، العبيد، الحدادين) من حيث مدة أيام الاحتفال ونوع وكم الطعام الذي يُقدم للمدعوين وجهاز العروس، ومايقدم لها من مهر وملابس وحلي وعطور. فرغم أن عادات الاحتفال واحدة، لكنها تختلف في النوع والكم والمدة حسب مستوى اللأسر وامكاناتها المادية. وأكد على ذلك ماقالته إحدى الاخباريات عندما سئلت عن مقدار مهرها ومن الذي حدده، قالت لا أعلم فقد كنت مملوكة، وعمي وتقصد هنا سيدها الذي كان يملكها، هو الذي أخذ مهري وتصرف فيه من أجل تجهيزي للعرس (كانت الكثير من الأسر لديها عبيد يعيشون معهم في البيوت يعملون على خدمتهم).

- نلاحظ أيضا أن دخول بعض العادات والتقاليد التي انتقلت مع القادمين من أبناء المنطقة أخذت في طمس جزء من العادات والتقاليد القديمة، وحلت عادات وثقافات مادية جديدة على اثر ازدياد الاتصال الثقافي، وكان لظهور النفط في الإمارات دور كبير فقد فتحت الإمارات أبوابها للهجرات القادمة من الخارج وزادت معدلات المهاجرين إليها الأمر الذي أدى إلى دخول جنسيات متباينة من المهاجرين القادمين من مناطق مختلفة لها قيمها وتقاليدها وعاداتها الخاصة، وقد أثر ذلك في المجتمع وتأثر به بفعل الاحتكاك مع هذه العمالة

- كما نلاحظ أن هناك تشابها واختلافا في عادات الزواج وتقاليده بين بيئات مجتمع الإمارات الثلاث (الساحلية والجبلية والبدوية) ومن هذه العادات المتشابهه والعادات المختلفة في عادات الزواج وتقاليده ما يوضحها الجدول رقم (1)

جدول (1) المتشابه والمختلف في عادات الزواج وتقاليده بين بيئات المجتمع التقليدي الإماراتي (الساحلية والجبلية والبدوية):

م	المشابه	المختلف
1	سن الزواج بالنسبة للفتى والفتاة ففي جميع البيئات يتم تزوجهم في سن صغير	في لفظ مصطلح عرس، ففي المناطق الجبلية تقلب العين الف فتنطق كلمة عرس (أرس)
2	عادة (التحيير) وهي حجز الفتاة وهي صغيرة لابن عمها أو احد أقاربها، مع اختلاف المسمى (محيرة، منحلة)	عادة ركض العريس تظهر في البيئة الجبلية وبعض من مناطق البيئة الساحلية
3	المعتقد الشعبي في الخوف من شبك الأيدي أو الربط أثناء عقد القران	الفنون الشعبية: المناطق الساحلية: العيالة والاهله، المالد. المناطق الجبلية: الرزيف، اللقية، والندبة. المناطق البدوية: الرزيف، سباق الهجن.
4	عدم عقد القران الا قبل موعد العرس بأيام قليلة أو يوم العرس	نوع اللحم (الذباح) الذي يقدم في طعام حفل الزفاف: -المناطق الساحلية يقدمون لحم البقر والغنم -المناطق الجبلية يقدمون لحم الماعز -المناطق البدوية: لحم الأيل والغنم
5	التعاون والتعاضد بين أفراد المجتمع	زفاف العروس في البيئة البدوية لا تزف في بيت والدها كما يحدث في البيئة الساحلية وبعض المناطق من البيئة الجبلية، بل تنقل إلى بيت زوجها وتزف هناك
6	طريقة دعوة الناس ليوم الزفاف	

- كما نلاحظ من إجابات أفراد عينة الدراسة بأنه قبل قيام دولة الإمارات العربية المتحدة 1971م أي في بداية خمسينات القرن الماضي، بدأ الانفتاح على العالم الخارجي والثقافات الأخرى عبر البعثات التعليمية، حيث بدأ التعليم النظامي[99] الحديث في الإمارات عام 1953م، بإيفاد بعثة تعليمية كويتية إلى إمارة الشارقة. ثم تلتها بعثات تعليمة إخرى لكل إمارات الدولة[100] بالاضافة إلى وسائل الإعلام المسموعة والمرئية مثل: تلفزيون أرامكو الذي كان يبث من الظهران في المملكة العربية السعودية (1957-1970)، وتلفزيون دولة الكويت الذي بدأ بثه في 1961/11/15م[101]، بالاضافة إلى سفر البعض للخارج لتلقي العلم، والقادمون من أبناء الدول العربية المجاورة، نتج عن ذلك طمس جزء من العادات والتقاليد القديمة، وحلت عادات وثقافات مادية جديدة على اثر ازدياد الاتصال الثقافي بالاضافة إلى ظهور النفط في الإمارات، فقد فتحت دولة الإمارات أبوابها للهجرات القادمة من الخارج وزادت معدلات المهاجرين إليها الأمر الذي أدى إلى دخول جنسيات متباينة من المهاجرين القادمين من مناطق مختلفة لها قيمها وتقاليدها وعاداتها الخاصة، وقد أثر ذلك في المجتمع وتأثر به بفعل الاحتكاك مع هذه العمالة.
- كذلك نلاحظ أن هناك عادات وتقاليد الزواج اندثرت وحل محلها عادات جديد استُحدثت مع التطور والانفتاح على العالم قد جاء ذكر تلك العادات في ص: 235 - 236
- وهناك عادات وتقاليد الزواج في دولة الإمارات لاتزال ثابتة وأساسية ولايزال المجتمع المحلى محافظا عليها رغم التطور السريع والمدنية التي تشهدها دولة الإمارات العربية المتحدة، كما هو موضح في (جدول 2).

جدول (2) عادات وتقاليد الزواج الثابتة

1	المراحل الأساسية للخطبة :(زيارة بيت العروس، السؤال عن المعرس، الموافقة، القصص)
2	دفع المهر. (المقدم والمؤخر)
3	عند الكثير من الأسر لاتزال العروس تُحنى في البيت وخاصة (في البيئة البدوية)
4	لا تزال الكثير من الأسر تحرص على عدم اطالة المدة بين عقد القران ويوم الزفاف.
5	توزيع الطعام (وجبة الغداء) على الأهل والجيران قبل العرس بيوم (يظهر ذلك في البيئة البدوية)
6	إحياء الفرق الشعبية (العيالة، الرزيف، الحربية، الهبان، المالد، النعاشات) احتفالات يوم العرس.
7	دعوة الناس للعرس، مع اختلاف طرق وأساليب الدعوة.
8	لاتزال بعض الأسر تحافظ على عادة (الصباحة) وهي الهدية التي يهديها العريس لعروسه صباح يوم العرس. وإن كانت نادرة، لكنها توجد عند بعض الأسر في البيئة البدوية.
9	حناء العروس، وحناء المعرس في بعض المناطق، مع اختلاف طريقة حناء العروس، ونوع الحناء، وشكله ورسوماته، وادوات الحناء، والمراة التي تقوم بتحنية العروس.
10	الاعتقاد أن الفتاة لا بد أن تكون طاهرة من الدورة الشهرية عند عقد القران حتى يصح عقد القران.



عادة رش اللبن بين العروسين وهي من ضمن منظومة طقس الجرتق..

الدلالات الاجتماعية لرمزية اللون في الخطاب الاجتماعي (السودان)

د. راحيل العريفي – كاتبة من السودان

إن للون في حياة الإنسان تأثيراً كبيراً فكل لون من الألوان مرتبط بمفاهيم معينة ويملك دلالات تراكمية متعددة، ومنذ العصور القديمة اكتشف الإنسان تأثيرات اللون على النفس البشرية وجود اللون في البيئة المحيطة به مثل ألوان الفاكهة والأشجار وزرقة السماء ولون الضياء والنور متمثل في لون الشمس واندهش من عوالم الألوان في الطبيعة ومن ثم تمثلها بقانون التطابق والتماثل ليصبغ عليها رمزية ذات دلالات متراكمة، من ثم أصبح للون لغة رمزية بصرية مستقلة تتواتر مع دلالة الشكل في كثير من الأحيان فالدلالة الرمزية للون ترتبط بالسياق الاجتماعي الذي يتعاطى مع رمزية اللون دلالياً. البنية الدلالية لرمزية اللون هي بنية تراكمية تعتمد علي تداعي الافكار للمتلقي وهي تمثل المستوى الدلالي الذي تحدده اللغة بتحديدها للمعني الحرفي أو (التداعي الدلالي) ويمكن أنْ يطلق عليه بفائض المعني وهو يمثل الدلالة المباشرة لرمزية للون الذي تحدد فعاليته من خلال ارتباط الرموز بما هو كوني أو بما هو نفسي

داخلي يخضع للحدود الفاصلة بين الرغبة والثقافة، للكشف عن هذا الجانب ليس هناك مفر من التوسل بالتحليل النفسي. كما تشكل الدلالة الرمزية في إطارها العام من دلالة أولية ودلالة ثانوية وهي الدلالة التي تنتج من تداعي الأفكار المتلقين للرمز التشكيلي.

الدلالات الاجتماعية لرمزية اللون تشكل منظومة واسعة الحدود تتفرع منها منظومات مختلفة، واللون برمزيته أحد أهم الآليات في تلك المنظومة وأهم مصادر الخطاب الرمزي الاجتماعي، حيث يرتبط في شكله الطقسي بالمنظومة الاحتفالية، وتشمل مراسم عادات طقوس العبور الميلاد والختان والزواج والممات وهذه الاخيرة كان وإلى وقت قريب يظهر بها الأسلوب الأدائي (المناحة) وما يتضمنه من أدوات ذات صلة بالمنظومة الطقسية، فالفرد في السودان ينتقل من مرحلة إلى أخرى عبر خطابات اجتماعية تبدو أحياناً ذات دلالاتٍ خفية وكامنة أو غامضة أو ذات دلالاتٍ ظاهرة ويكون ظهورها مقصوداً تؤكده خطابات بصرية شديدة الوضوح. لذلك سوف تتحدث الباحثة عن الدلالات الرمزية لخطاب اللون من خلال الطقس والاحتفال.

تمثل الثقافة المادية إحدي الآليات الحيوية للخطابات البصرية الرمزية، فهي تمثل في الخطاب الاجتماعي أهم المصادر الحيوية لفهم الطقوس والمظاهر الاحتفالية وتكمن أهميتها في عملية تفسير وتمييز شكل الاحتفال أو الطقس المحدد.

الدلالات الاجتماعية لرمزية اللون في فضاء منظومة الخطاب الاجتماعي في السودان

يمتلك الرمز في ذاته مختلف الاتجاهات الفكرية والدلالية، إضافة إلى أنه يقترن بملحقات لابد من تتبعها لإدراك ماهيته. كما تلتحق بالرمز الدلالة والمدلول وكلاهما يختلفان في المضمون الموضوعي. فهما يشكلان سنداً للرمز فلا يعني شيئاً بدونهما. سوف نتناول كلاهما باستفاضة بغرض فهم كيفية الاستدلال عن ماهية رمزية اللون في سياقه الموضوعي والشكلي أي الدلالي والبصري.

1) المعنى اللغوي للرمز:

يعرف إبن منظور الرمز بأنه «تصريف خفي باللسان ويكون بتحري الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير اي إبانة بالصوت وانما هو إشارة بالشفتين، وقيل الرمز هو إيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم» [ابن منظور، 19992، مادة رمز، ص230]. هذا يعني أن تعريف الرمز في اللغة العربية يتفق من ناحية المضمون الدلالي بالرمز اللغوي أي أن الإشارة بالشفتين أو العينين يمكن أن تحتمل عدة دلالات لدى المتلقي للرمز.

2) المعنى الاصطلاحي:

لقد أشار (ريكور) أثناء عقده المقارنة بين الاستعارة والرمز إلى أن «تراث المنطقة الوضعية هو الذي يميز بين اللغة الإدركية واللغة الانفعالية أي بين دلالة المطابقة ودلالة الإيحاء فالأولى مردها إلى الإدراك وتخطي القيمة الدلالية بينما تفتقر الثانية إلى القيمة الإدراكية لأن الإيحاء يقع خارج الدلالة» [بول ريكور، ترجمة سعيد الغامدي 2002م، ص101]، يعني بذلك الدلالة المباشرة للرمز وليس تلك التي تخضع إلى تداعيات الفكر لدى المتلقي للرمز مثل (الإشارة). فالإيحاء يقود ذهنياً إلى الدلالات المتعددة للرمز الواحد إذن كل فرد يتلقى أو يستجيب للرمز على حسب ميوله واهوائه وتجاربه الشخصية والإيحاء يمكن أنْ يكون حالة حسية أو فكرية.

نستعرض التعريف الاصطلاحي للرمز:

- التعريف الأول: «هو ما يدل علي شئ غير ذاته أو شيء مكمل لذاته أو شئ يحل محل شئ آخر»[أحمد ديبب شعيبو، 1995، ص162].
- التعريف الثاني: عرف الرمز في معجم لالاند للمصطلحات الفلسفية أن الرمز «يمثل شيئا آخر بمقتضى علاقة تماثل أي أن الرمز هو ما ارتبط بدلالته».
- التعريف الثالث: كما عُرف الرمز في معجم اكسفورد shorter Oxford Dictionanry «الرمز هو ما يدل علي شئ غيرذاته أو شئ مكملاً لذاته أي أنه

يمثل أشياء خارجة عنه ويصورها بشرط أن تكون هذه الأشياء ترتبط بالرمز عينه بطريقة ملائمة أي أن الدلالة تنتج دون تعسف لكنه يستمد قيمته ومعناه من المجتمع الذي يستخدمه».

من جهة أخرى يعرف معجم المصطلحات الأدبية الرمز «هو كل ما يحل محل شيء في الدلالة عليه لا بطريقة المطابقة التامة وإنما بالإيحاء أو بوجود علاقة عارضة متعارف عليها» [مجدي وهبة، 1995، ص 310]. هذه العلاقة العرضية المتعارف عليها تنطبق على الرموز ذات الدلالة العامة أي الرموز التي تمثل سمة من سمات الثقافة مثل الأعلام والشارات العسكرية اوالدلالات اللغوية مثل دلالة الأسد تمثل الشجاعة والقوة. ولابد من التفرقة بين الرمز والعلامة أو الإشارة، حيث أن العلامة أو الاشارة لا تملك سوى دلالة واحدة ولا تقبل التعدد في الدلالات في المجتمع الواحد ولا يمكن أن تختلف الدلالة من شخص لآخر ما دام المجتمع قد اتفق دلالتها على الشيء الذي تدل عليه وذلك مثل شارات المرور والشارات العسكرية وهناك فرق بين الرموز الفنية والإشارات التي يطلق عليها مجازاً رموز وهي الإشارات أو العلامات التي تستخدم في العلوم مثل الحروف والأشكال والأعداد وهي ليس لها معنى نستمده من تأملنا لها وإنما تستمد دلالتها من الشيء الذي يُتفق على استعمالها للإشارة إليه، أما الرمز فله في ذاته معنى خاص به يُستمد من تأمل هذا الرمز والانفعال به، فكأن الشكل والمضمون (الدلالة) يكونان وحدة عضوية وهذه الوحدة العضوية يكونها المتلقي للرمز وهي وحدة ترابطية تعتمد على الخبرات الرمزية والدلالية للأفراد وهي تختلف من فرد لآخر. وبالتالي إذا نظرنا بشكل كلي على أنظمة الرموز فنجد أن «لكل الثقافات نظامها الرمزي الخاص بها» [انطوان ابي زيد، ترجمة عن بيار غيرو، 1984، 5، 6، 7] اذن وبذلك يكون هنالك نظام دلالي يرتبط بتلك المنظومة الرمزية.

دلالة الرمز ترتبط بالسياق الاجتماعي الذي يتعاطى مع الرمز دلالياً وهذه نقطة جوهرية عند تناول دراسة الرمز. كما أنه ليس في الرمز خصائص ذاتية تحدد بالضرورة ذلك المعنى وتفرضه فرضاً على المجتمع حيث تعتمد الدلالة على الجانب اللاشعوري في الرمز. كما يري (فليب سرنج) «أن التصرفات الفردية، ليست بالنسبة لبعض المجموعات رمزية بذاتها وإنما العناصر التي يتشكل انطلاقاً منها نظامها الرمزي ولا يمكن ذلك إلا جماعياً».

يرى ليفي اشتراوس أنه «يمكن إعتبار كل ثقافة كمجموعة أنظمة رمزية يوضع في الدرجة الأولى منها اللغة، القواعد الزوجية» [فليب سرنج، ترجمة عبد الهادي عباس، 18، 1992] وغالباً ما تتوافق الرمزية مع قوانين الطبيعة فقبل التصنيع والتمدن كان الإنسان يعيش بتماس أكثر حميمية مع الطبيعة وكأن هناك نوعاً قائماً بين الوجود البشري من جهة والطبيعة المحيطة به من جهة أخرى، وقد وجد الانسان في الطبيعة المتواصل معها باستمرار مادة للتأمل واستمد منها رموزه.

3) بنية الرمز التشكيلي:

الرمز في مضمونه العام تتحكم به آليات الالتقاط في جسم الانسان وهما حاستا السمع والبصر إضافة إلى الحدس وهو الذي ينتج عنه تداعي الدلالة، لذلك يصنف الرمز على حسب هاتين الحاستين. الرمز التشكيلي تتحكم به العين وبعد ذلك تأتي المتعلقات الإدراكية التي ينتج عنها تكون الدلالة. فإذا كان الرمز اللغوي أحيانا يمتلك دلالات صورية تماثيلية فان دراسة الرموز من خلال المعنى المزدوج يكتسى بصعوبة بالغة لأن الرموز تنتمي إلى حقول معرفية متعددة وليست منحصرة في الأدب أو التحليل النفسي أو تاريخ الأديان. إضافة إلى أن مفهوم الرمز البصري أو التشكيلي يجمع بعدين بل يمكننا القول بين عالمين للخطاب أحدهما لغوي والآخر من مرتبة غير لغوية، ويمكن التمييز بين ثلاثة محاور داخل بنية الرمز.

المحور الأول: بنية لغوية

المحور الثاني: بنية صورية

المحور الثالث: هي البنية الدلالية وهي تراكمية تعتمد على تداعي الافكار للمتلقي الرمز وهي تمثل المستوى الدلالي الذي تحدده اللغة بتحديدها للمعنى الحرفي أو (التداعي الدلالي) ويمكن أنْ يطلق عليه

بفائض المعنى وهي تمثل الدلالة المباشرة للرمز الذي تحدد فعاليته من خلال ارتباط الرموز بما هو كوني أو بما هو نفسي داخلي يخضع للحدود الفاصلة بين الرغبة والثقافة، للكشف عن هذا الجانب ليس هناك مفرا من التوسل بالتحليل النفسي. كما تشكل الدلالة الرمزية من دلالة أولية ودلالة ثانوية وهي الدلالة التي تنتج من تداعي الافكار المتلقين للرمز التشكيلي.

لقد حاول (سوسور) أن يحدد معالم علم السيمياء وعبر «أنه العلم الذي يدرس حياة العلامات من داخل الحياة الاجتماعية» [عبداللطيف علي مكي، سبتمبر 1990، 127] حيث يستشهد بأن للغة نظام علامات يعبر عن أفكار ولذا يمكن مقارنتها بالكتابة وبأشكال اللياقة وبالشارات العسكرية وبالطقوس الرمزية ولقد سمى سوسور هذا العلم بعلم السيمياء. كما وضع (بيرس) خصائص العلامات حيث يرى «أن مركز العلامة هو الصورة الذهنية وليس الشئ الذي يحيل إلى شئ آخر ولا يلزم ان تكون هذه الصورة مبنية على رمز لغوي» [بيار غيرو: ترجمة انطوني ابي زيد، 7].

لقد أكد بيرس على الدور المنطقي للعلامة بينما نجد أن سوسيور ركز على الدور الاجتماعي الذي تؤديه العلامة. لقد قام سوسيور بتوسيع وتطوير مفهوم العلامة والرمز حيث أنه شمل أشكال الاتصالات الاجتماعية كالطقوس والاحتفالات ويشير بيرس إلي أن الطقوس والإحتفالات تكون كمستودع لمختلف الرموز والعلامات والتي بدورها تخلق تعددية الدلالات سواء كانت دلالات أولية أو ثانوية ناتجة تداعي الافكار.

الثقافة المادية كوعاء حافظ للرمز البصري

تمثل الثقافة المادية إحدي الآليات الحيوية للخطابات البصرية الرمزية، فهي تمثل في الخطاب الاجتماعي أهم المصادر الحيوية لفهم الطقوس والمظاهر الاحتفالية وتكمن أهميتها في عملية تفسير وتمييز شكل الاحتفال أو الطقس المحدد إضافة لكونها تمثل إحدي أهم مصادر بث السمات الجمالية عبر أدوات الزينة في مختلف أشكالها سواء كانت زينة جسدية أو تزيين المنزل وغيره، كما تظهر في الأشكال الاعتقادية والحرزية المانعة لحدوث الشرور ولاسبار أو تعزيز الامال المستقبيلية. وفي الخطاب الديني تتضح أهميتها في حلقات الذكر والاحتفال بالمولد النبوي الشريف كما ترتبط بكثير من قصص كرامات الأولياء والصالحين كما تظهر في أدوات التعليم الديني (الخلوة). أدوات الثقافة المادية في بعض المجتمعات لا تستعمل إلا عبر الفضاء الخطابي البصري المعني حيث يحرم لمسها (التابو) ولا تمس إلا في الطقس أو الحدث أو عبر شخص محدد هو القائم على إجراء راسم الطقس كما في أدوات طقس الزار.

الثقافة المادية تحوي في ثناياها الرموز البصرية ودلالاتها التي ترتبط بالفضاء الخطابي المعني، بذلك فإننا نتحدث على حد قول نبيل ساردقيم «عن مجمل ما أدخلت عليه يد الإنسان في الطبيعة من تغير أو تحوير متعمد أو غير متعمد وهي الوسيلة المرئية لمعرفة مدى تطور الإنسان» [ندوة التخطيط لدراسة وجمع الثقافة المادية، قطر 1985م] فهي أهم المنافذ والمصادر التي ينجلي منها الخطاب الرمزي البصري، كما أنها تمثل مصدر استلهام للخطابات البصرية مثل الخطاب الاجتماعي والديني والسياسي والاقتصادي. الثقافة المادية ترتبط بالبيئة المكانية والثقافية وودلالاتها ترتبط بالمخزون البصري والجمالي والثقافي للفرد وهي من الأوعية المحافظة للرمز البصري والتي تتمحور حولها استمراريته وحيويته ومن جهة أخري تعتبر من أهم الوسائل لمعرفة سمات التغير والتأثيرات التي تطرأ علي الخطابات البصرية المعنية إذن هي مسند حيوي لنشأة واستمرارية الرمز البصري. تحوي مجمل أدوات الثقافة المادية رموزاً بصرية ومن ثم تتكون الدلالات الظاهرة والمستبطنة بحسب الفضاء المكاني والزماني المحدد للطقس أو الاحتفال، ويصبح للثقافة المادية الفضل في الحفاظ على الرمز البصري من ناحية الشكل بينما تتحرك الدلالة بين المتلقين والمستجيبين للخطابات المختلفة. كما تعتبر الثقافة المادية عنصراً حيوياً من عناصر الثقافة بمفهومها الكلي، فهناك ارتباط حيوي بين مفهوم الثقافة بمعناها الشامل ومفهوم الثقافة المادية والتي تمثل الشكل المادي الملموس في

الثقافة وهي من أهم مصادر التاريخ الثقافي والاجتماعي والاقتصادي والسياسي.

الدلالات الرمزية للون

للون في حياة الإنسان تأثير كبير فكل لون من الألوان مرتبط بمفاهيم معينة ويملك دلالات تراكمية في البيئة الخطابية التي يتمثلها، منذ ميلاد الانسان اكتشف تأثيرات اللون على النفس البشرية ولاحظ وجود اللون في البيئة المحيطة وأصبح للون لغة رمزية بصرية مستقلة تتواتر مع دلالة الشكل واللون في كثير من الأحيان وتتميز بها المجتمعات البشرية .

إن الدلالات الاجتماعية لرمزية اللون تشكل منظومة واسعة الحدود تتفرع منها منظومات مختلفة، ويشكل اللون برمزيته أحد أهم الآليات في تلك المنظومة وأهم مصادر الخطاب الرمزي البصري الاجتماعي، متمثل في المنظومة الاحتفالية الطقوسية، وتشمل مراسم عادات طقوس العبور بين الميلاد الممات، فالفرد في السودان في تاريخ سابق ينتقل من مرحلة إلى أخرى عبر خطابات اجتماعية تبدو أحياناً ذات دلالاتٍ خفية وكامنة أو غامضة أو ذات دلالاتٍ ظاهرة وتلك الأخيرة يكون ظهورها مقصوداً وتؤكده خطابات بصرية شديدة الوضوح. لذلك سوف تتحدث الباحثة عن الدلالات الرمزية لخطاب اللون من خلال الطقس والاحتفال. «الطقس هو عادة اجتماعية اكتسبت قدراً كبيراً من القوة السحرية والمقدسة» [محمد الجوهري وحسن الشامي،ترجمة عن دورسون، 1972م، ص24] فالممارسات الطقسية تعتمد على الأسلوب الأدائي بأشكاله المتعددة، كما ترتبط به منظومة رمزية تتفق وتعزز الممارسة المقصودة بالطقس أو العادة فمثلاً في الميلاد يكون هناك احتفال واحتفاء بقدوم المولود وتكرس كثيراً من الرموز البصرية لهذا الاحتفال وقس عليه كل طقوس العبور، تأتي الرمزية العالية في عملية تطبيق الطقوس بشكل معلن أو سري وخفي حيث نجد من العادات لبس خاتم الفص للمشاهرة، ولبس الطفل التميمة والحراسات، والذهاب للنيل عند بلوغ الطفل والام الاربعين يوم للمرأة أو سبعة أيام للمختون.

1) دلالة اللون في طقوس الزواج في السودان (طقس الجرتق):

الجرتق كلمة يرجح أنها من أصل نوبي ويشير نصر الدين سليمان أنها «تعني صاحب الجوهرة أو صاحب الخرزة، وهي من لفظ جت كورت النوبية وهذ المعنى ياتي من المعتقدات القديمة بالنسبة للنوبيين بمعنى أن الجرتق عبارة عن أسبار مورست خوفاً من الالهة كمعتقدات دينية» [نصر الدين سليمان، 2000، ص80] تجتمع أدوات طقس الجرتق في (صينية الجرتق) حيث تحوي منظومة أدوات مادية ذات دلالة لون وشكل وبذلك تشكل أنموذجاً للدلالات الاجتماعية للون، فهو من أقدم طقوس الزواج في السودان وإن اختلف في بعض تفاصيله من منطقة لأخرى وهو يمثل رأس الاحتفال بالزواج ويعد من الطقوس المستمرة والتي تتمثل بها وصف المنظومة الرمزية المتكاملة حيث تتعدد به دلالات اللون والشكل وسوف تتخذه كنموذج لطرح دلالات اللون في الخطاب الاجتماعي.

معظم الممارسات الطقوسية التي تدور في فضاء منظومة الخطاب الاجتماعي تتخذ من اللون والشكل رمزية مركبة، وإنْ انفرد اللون أحياناً برمزيته دون ارتباط بالشكل، فعبر رمزية اللون يكرس ويعزز لدلالات تمثل في معظمها دلالات ذات طابع إيحائي، أي أنَ الرمزية سواء كانت شكلاً أو نوعاً إنما تصبح كشارة خفية لتعطي ايحاءً بدلالة خاصة. وهذه العملية تتم بغير وعي، ولكن الفضاء الخطابي هو الذي يعزز هذه الدلالة إضافةً للدلالات الحرزية لمنع الشر أو التي تكرس للحفظ ودفع الأمل لتحقيق نوايا غيبية. ويصبح اللون هناك كأنه يستدعي تلك النوايا الغيبية لكي تحقق وتصبح كائنة في واقع الفضاء الاجتماعي. وأهم هذه النوايا الغيبية التي تكرس لها رمزية اللون الأمل في الإنجاب أو الزيادة بصفة عامة، زيادة الرزق والبنين إضافة إلى التكريس والتعزيز للسلام والأمان والصحة . كل هذه الدلالات للخطاب الرمزي للون تدور حول النوايا الغيبية وأحيانا يستدعي الخطاب الاجتماعي الخطاب الديني فيظهر ذلك برمزية عدد أو شكل أو حتى لون، فمثلاً يستعمل اللون الأخضر احيانا حيث يغطي به جثمان الميت



المنظومة الرمزية لصينية الجرتق إناء الحق



رمزية اللون الابيض في جلباب العريس وثوب السرتي

وخاصة عند بعض الأفراد الذين ينتمون إلى طائفة أو طريقة دينية محددة.

إن الخطاب الرمزي للون في إطار فضاء منظومة الخطاب الاجتماعي يتجسد من خلال السياق المحدد للممارسات الطقسية. من أهم الدلالات التي ترتبط برمزية اللون الدلالة الحرزية لاتقاء الأرواح والعين الشريرة. وهذه الغيبيات تستدعي من الخطاب الاجتماعي مختلف الممارسات، والتي تكرس وتعزز عملية الحفظ من المكونات السلبية للنفس البشرية كما يوظف خطاب اللون بشكل أساسي كوسيلة من وسائل حفظ النفس والمال والجاه من الشرور والعين.

2) الدلالات الرمزية للون الأبيض:

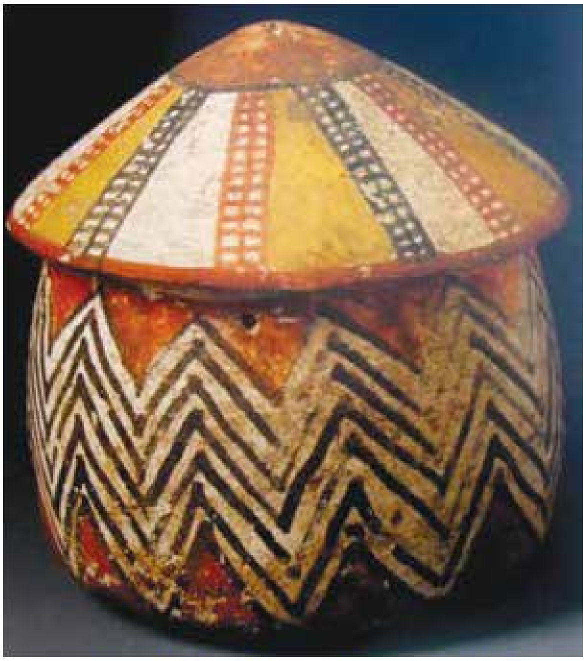
اكتسب اللون الأبيض دلالات مختلفة عبر الزمان والمكان فهو يرمز للطهارة والعدالة والاستقامة وشعاع الخير وهذه الدلالات ترتبط به في معظم الارجاء. من الدلالات العالمية للون الأبيض كونه يرمز إلى السلام، أما ارتباط الدلالة بالصفة الترابطية فهو يرمز إلى الصباح والضياء والنور وهذه الدلالات ذات صفة التشارية وهي تنتمي لدلالات الإرث الإنساني إضافة إلى دلالات لها علاقة بحركة الحياة على الأرض ودوامها بدوام وجود الإنسان.

رمزية اللون الأبيض في خطاب المنظومة الاجتماعية في السودان يرتبط دلالياً بجميع طقوس العبور من الميلاد وإلى الممات، وهذا مما جعله من الأهمية بمكان، فهو من ناحية ترتبط معظم دلالاته بالاتجاه الترابطي أي أن يتخذ صفات شيء ثم يتخذ كرمز يستعان بصفاته بهدف التحقق، ولقد استعمل منذ الحضارات الأولى للإنسان كأحد الأساليب التي يستعان بها في الممارسات السحرية بغرض الصيد أو أي أهداف أخرى، فالمنظومة الاجتماعية في السودان لها خطاباتها كما لها آلياتها في بث هذه الخطابات، واللون يمثل أحد هذه الآليات، الفضاء الخطابي هو الذي يحدد الدلالات التي يرمز لها اللون الأبيض والتي ترتبط به. وأحياناً تكون هناك دلالة موحدة في أكثر من فضاء خطابي تتحرك فيه الرموز والدلالات، ولدى الفكر الشعبي دلالات ذات صفة أخلاقية يتصف بها اللون أو الصفة الترابطية مثل ارتباط اللون الأبيض في كونه يرمز إلى الخير والنقاء كما ترتبط دلالاته أيضاً بنقاء السريرة فيقال: فلان نيته بيضاء أي لا يضمر السوء لأحد. وأيضاً يقال بعد حدوث الخلافات «نفتح صفحة بيضاء إيذاناً بنهاية الخلافات وبداية علاقة جديدة بنوايا طيبة» كما له دلالات ترتبط بالشرف والطهر أي كونه يرتبط بالنقاء النفسي والجسدي.

رمزية اللون في المنظومة الاجتماعية تدور دلالاته بشكل إيحائي مستبطن أو ظاهرة كما تكون الدلالة الرمزية أحياناً بين الشكل واللون وهنا يصبح الخطاب الرمزي البصري مركب الدلالات أي تتضمن الدلالة



إناء الحق (وهو إناء تحفظ فيه بدرة العطور)



أقدم إناء شبيه بالحق يرجع الحضارة المروية

دلالة الشكل ودلالات اللون. إضافة إلى الفضاء الخطابي الذي تتحرك فيه هذه الدلالات والذي له دور أكبر في تأكيد الدلالة وفرضها والتكريس والتعزيز لها كما في طقس الجرتق حيث يكرس الفضاء الخطابي العام إلى التهيئة النفسية والجسدية للزواج عبر منظومة رمزية مختلفة الأشكال ومتوالية الدلالات أن وجوده يرتبط بالممارسة الطقسية وهذه الممارسة في مجملها تأخذ شكل المنظومة الاحتفالية وتصبح الممارسة طقسية احتفالية حية.

إذن الدلالات الاجتماعية للون يتضمن خطابات فرعية وهي التي تخلق فضاءها الخطابي والذي بدوره تتشكل فيه الدلالات التي يحويها الخطاب البصري. فنجد في طقس أو الاحتفال بالزواج وجود اللون الأبيض في فضاء هذا الطقس وهو يعزز ويكرس لعملية الإخصاب والأمن والسلام والسعادة والطمأنينة التي يؤمل أن تعم الحياة الزوجية. فهو منذ بداية إجراء مراسم عقد الزواج وارتداء جميع الرجال الملابس البيضاء والنساء كبار السن (عند عقد القران) نجد أن دلالة اللون الأبيض إظهار التبرك بالمناسبة وفي الأمل في نجاح الزواج وتأكيد النوايا الطيبة، وحديثاً صارت العروسات يرتدين ثوب الزفاف الأبيض وهو أيضاً يحمل دلالات ترتبط بنقاء وصفاء سريرة العروسة وإضفاء دلالة الشرف والعز.

إضافة إلى ذلك فاللون الأبيض يرتبط في الذهن الشعبي بالملائكة حتى أن هناك مقولة أن الملائكة مخلوقات نورانية بيضاء وأن العروسين تحوم حولهما الملائكة لمدة أربعين يوماً، فالاعتقاد في وجود الملائكة لحظة إجراء مراسم عقد الزواج وارتداء الرجال والعروسة الزفاف الأبيض أعتقد أنه يرتبط بهذا الفهم. من الملاحظ أن طقس الجرتق يأخذ النمط الانتشاري في السودان وكل منطقة تضيف إليه من الرموز البصرية التي تتعلق بها تتلائم مع تراثها وأعرافها، وترى أمل عثمان أبوزيد أن خطوات مراسمه يمكن أن تشير إلى كونه «طقس سحري في أصله» [أمل ابو عثمان أبو زيد، م.د.ت، 1991، ص 205] ولكن لاختلاف نظم الحياة اتخذ نظاماً متغيراً وبما أن كل ظاهرة تولد ظاهرة أخرى بحكم أن وظيفة كل منها محددة بالدور الذي تلعبه ضمن مجموعة النشاطات وأن هذه النشاطات تفعل فعلها المباشر وغير المباشر في عملية تبادل الأشياء الطقسية فيحدث تحوير وتغير للممارسة الطقسية (السحرية) لتصبح عادة اجتماعية ترتبط بالزواج.

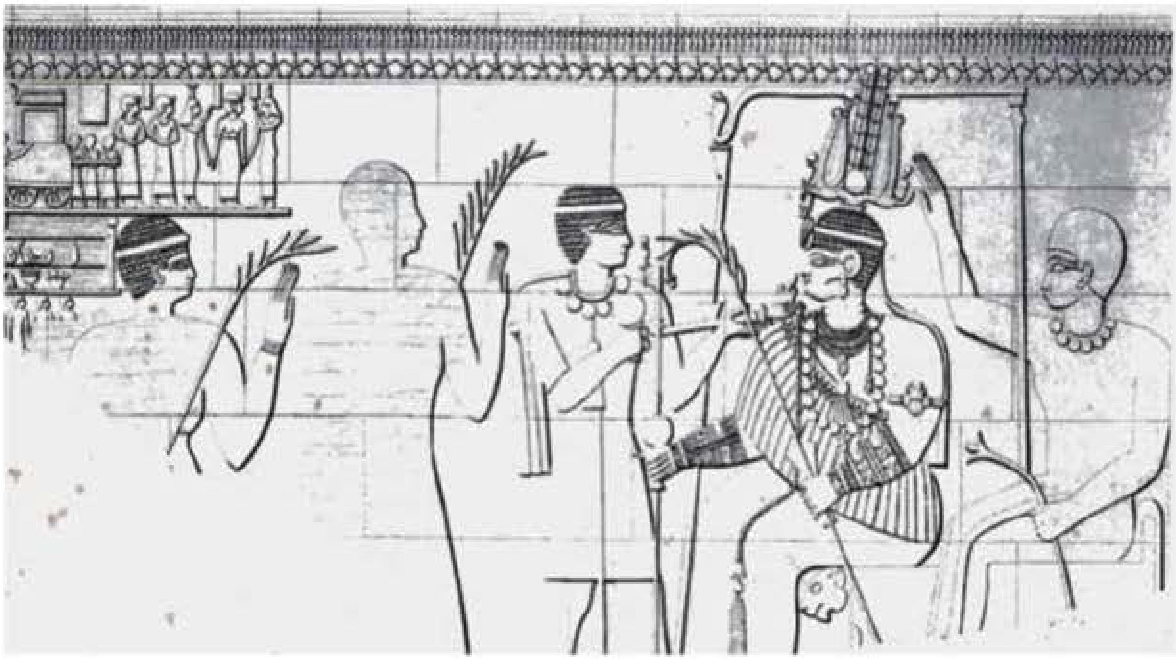
رمزيــة اللــون في الخطــاب الاجتماعي تتشــكل فيها الــدلالات مــن خــلال الموجودات البصرية الــتي ترتبط بهذا اللــون. إضافــة إلي الاعتقادات الغيبيــة التي ربطت بــه بنظــام دلالي يســتنبط مــن التصويــر الانطباعــي للحيــاة المجتمعيــة واللون الأبيــض ذو قــدرة كبيرة على توليد الإيحــاءات في إطــار الفضاء المكاني والزماني الممتلئ بالعلاقــات وكل ذلــك داخــل الواقــع الثقــافي. فاللــون الأبيــض يظهــر في طقــس الجرتــق ضمــن محتويــات «صينيــة الجرتق» متمثــلاً في إنــاء به كمية مــن حبات الــذرة البيضاء فهــذه الحبات تحمــل دلالــة مركبة فمن المعــروف أنه عندما تولــد قناديل العيش يحــوي القندول عدد غير محــدود من الحبات وهــذه القناديــل تتاج حبة واحــدة من حبــات الــذرة البيضــاء وهنا تلــوح الدلالات الإيحائيــة الــتي تحفــز وتكــرس لتوليــد دلالات في الذهن ترتبــط بالأمــل في الإخصــاب وهــي نــوع مــن التفكــير التماثلــي بمعنى أن يكــون هذا مثــل ذاك ويتحقق الهدف مــن الزواج، من جهــة أخرى فهو يرتبط في الفكر الشــعبي بعمليــة التكاثــر وفي هــذه الدلالــة يظهر المبــدأ الترابطي للدلالــة أي أن ترتبــط صفات هذا الشيء بــشيء آخر. كما يظهر ايضــا في حبات العيــش والضريرة وهي مســحوق عطري مــن نبات المحلــب وبعــض العطور الســودانية وجلبــاب العريــس واللــبن وعظم الســمك فكلهــا تعزز للــدلالات ســابقة الذكر.

كمــا يظهــر اللــون الأبيــض في الإنــاء الــذي بــه مقــدار مــن اللبن ضمــن محتويــات صينيــة الجرتــق حيث تقــوم العروســة أو العــروس ببــدء رش الآخــر باللــبن وتبــادل الأمــر بــين العروســين، وللــبن دلالات رمزيــة ظاهــرة ومســتبطنة فهــو غــذاء كامــل للإنســان وخاصــة في مرحلــة الطفولــة وفيــه اســتمرار للحيــاة وللكثــير مــن الكائنــات وهــو علميــاً لا يســتغني عنــه جســم الإنســان وكمــا ذكــرت ترتبــط دلالاتــه بنقــاء الســريرة والطهــر. إضافــة إلى أن اللــبن يــدل علــى الفطــرة الأولى للإنســان والطفولــة واكتســب دلالات عقائديــة كثــيرة في الإســلام وارتباطــه بأحاديــث الرســول ﷺ. وإضافــة لهــذه الــدلالات فــإن الذهــن الشــعبي تعلــق بــه دلالات أخــرى عــن رش اللــبن للعروســين وهــي تــدور حــول التعزيــز والتكريــس لعمليــة الــزواج وهــي نتــاج توالــد الإيحــاءات لبدايــة حياة العروســين وإضفــاء الأمــن والســلام، ومــن جانــب آخــر تحــوي جانبــاً حرزيــاً لطرد الأعــين والأرواح الشــريرة، ووجــود حبــات الــذرة البيضــاء وإنــاء اللــبن في مــكان وأحــد ضمــن محتويــات صينيــة الجرتــق يعــززان ويكرســان لعمليــة الإخصــاب والتوالــد، أن تكــرار الدلالــة بأكــثر مــن رمــز تعمــل علــى تأكيــد وتعزيــز الــدلالات الإيحائيــة المــراد بثهــا والــتي يمكــن تلقيهــا بالوعــي بهــا أو بشــكل مســتبطن وخــافي والــتي يكمــن هدفهــا الأول الأمــل في تحقيــق آمــال غيبيــة أو منــع شــرور غيبيــة.

كمــا يظهــر اللــون الأبيــض في بعــض الأطعمــة التي تقــدم في مناســبات طقــوس العبــور فمثلاً صبــاح ليلة الزفــاف (الصبحية) يقدم (صحن البيــاض) وهو طعام تقليــدي يصنــع من اللــبن الرائب وهــذه العــادة ترتبط بأكــثر من طقس حيــث تظهــر في جميع طقــوس العبور مــن الميــلاد وإلى الممــات، في الميــلاد وعند بلــوغ الأربعين يومــاً يقــام طقــس الأربعــين ويصنــع الأرز باللبن وهي ترتبــط بــدلالات اللــون الأبيــض حيــث يرمــز للبداية والنهايــة الســعيدة، وفي نفــس الوقــت يدل علــى نهاية الممارســة أو الطقس بســلام وهذا الاعتقاد يعتبر راســباً مــن الديانة المســيحية حيث يعتقــد أن نهايــة الطقوس بعد الأربعــين يوما.

اللــون الأبيض في الخطــاب الاجتماعي البصري يظهر كذلــك في الممارســات التي ترتبــط بطقوس الممــات فهو لون الحــداد (الدبلان والدمورية أو الأقمشــة الســمراء) حيث كان النســاء وإلى نهاية الســبعينيات يرتدين ثياب (الســكبيس) البيضــاء وتفــرش لأرملــة الميــت مــلاءةٍ بيضاء علــى العنقريب لمــدة أربعة أشــهر وتســعة أيام، وعندمــا يشــيع المتــوفى إلى القــبر يكفــن بغطــاء أبيض ويرتــدي الرجال المشــيعون الملابس البيضــاء دلالة على الحــزن وفي نفــس الوقت تفــاؤلاً للميت أن تكون حســن خاتمتــه نظيفــة بيضاء ونقيــة كنقاء الثــوب الأبيض.

اللون الابيــض يرتبط بالجلباب الســوداني وهو يمثل الزي القــومي للرجال ويرتديــه الرجل في طقــوس الزواج (عقــد الــزواج) وايضا عند تشــييع الميت، وعامــة اللون الأبيــض له دلالات بأنــه جالب للخير ودافع للشــر ومعبر



لوحة طقوس التتويج لملوك الحضارة المروية

عن الحزن. كما أن النساء ومنذ الأربعينيات من القرن الماضي والى الآن يلبسن الثوب الأبيض كزي رسمي للمرأة العاملة في السودان إضافة إلى كونه ارتبط بمهنة الطب حيث يوصف الأطباء بهذا الزي بملائكة الرحمة وهي دلالة عالمية للون الأبيض.

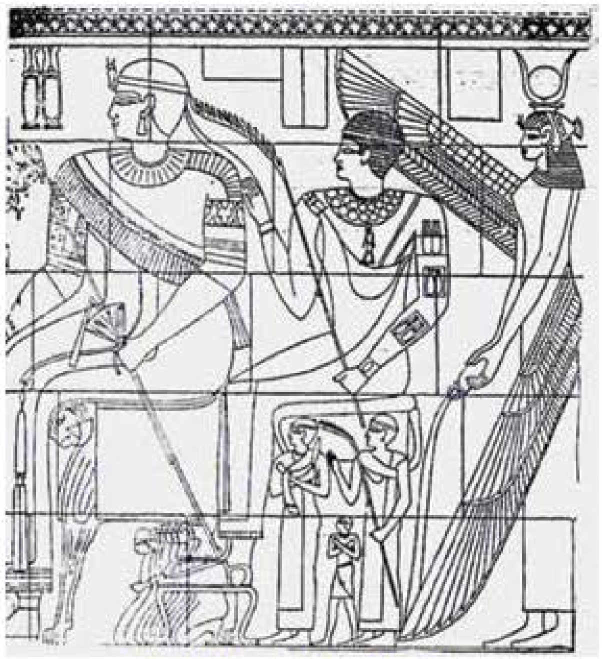
3) الدلالات الرمزية : اللون الأخضر :

نجد هناك حضور للون الأخضر متمثلاً في فص جريد النخل للعريس والعروسة يعلق على عنقها كما يزين به عنقريب الجرتق كما يتمثل في الخرز الأخضر الذي يربط في معصم العروس والعريس في طقس الجرتق.

صُورت الشجرة كرمز تشكيلي في كافة العصور منذ أربع ألف سنة على أنها شجرة الحياة فهي كالطفل من البشر تنمو الشجرة ثم تدرك قامتها النهائية وتبدأ في العطاء من ثمر وظل وجمال تدل الشجرة ذات الأوراق دائمة الخضرة على أن الطبيعة لا تقهر وحتى اللون الأخضر يشار إليه تحت اسم اللون القطب الكوني الواصل بين العالم التحتي أرضي بجزرها والعالم الكوني بفروعها عبر السماء وهناك مفهوم قديم في أن شجرة الحياة تعتبر رمزاً أنثوياً دالاً لخصوبة الأرض.

تعتبر شجرة النخيل من أقدم الرموز البصرية (النباتية) في السودان وقد ارتبطت بالخطاب الاجتماعي في كثير من مظاهره الطقسية وخاصة تلك التي ترتبط بطقوس العبور ونجد لها حضوراً قوياً في الأثريات السودانية حيث تعتبر من أقدم الرموز البصرية في الآثار السودانية القديمة وتمتلك في الفكر الشعبي الكثير من الدلالات وذلك لارتباطها بالممارسات الطقسية، كما يمكن أن نصفها بخاصية الرمز ذي الدلالات المتراكمة والمستمرة، لذلك أصبحت من العناصر والسمات المميزة في الحضارة والثقافة السودانية، وهي من الرموز التي استطاعت أن تتوافق مع كل الحضارات والثقافات والديانات التي توالت على السودان وبكونه يمثل معبراً ثقافياً وملتقى لأكثر من ثقافة وديانة وذلك بحكم موقعه الجغرافي التوسطي يعمل على استقبال التأثيرات وبث المؤثرات.

أقدم أثر لوجود شجرة النخيل في الحضارات القديمة يتمثل في لوحة من لوحات الحضارة المروية بمنطقة البجراوية، تمثل الإلهة إيزيس وأحد الملوك والملكات المرويات يحملون جريد النخل بشكل رمزي حركي حيث تظهر دلالات مختلفة أهمها دلالة الخلود للملك والملكة ودوام العرش وعلوهما باعتبار أن شجرة النخل من



منحوتة من البجراوية: جريد النخل وزهر اللوتس في أيدي أعضاء الأسرة المالكة

الأشجار ذات السمو والرفعة والعلو ودائمة الخضرة. لقد أشار أحمد الطيب زين العابدين وهو أحد المهتمين بدراسة الرموز التشكيلية في السودان ومؤسس المدرسة السودانوية أشار إلى أن شجرة النخيل في العهد المروي «تهب للرجال والنساء الحياة من جديد وفروعها توضع على أكفان الموتى وعلى جدران المدافن طلباً للخلود كما رسمت على جدران الأهرام (يقصد أهرامات البجراوية بمنطقة مروي) صورة المتوفى وزوجته يقفان في النيل ويغترفان بأيديهما يرشفان ماء النيل المقدس، وبجانبهما نخلات ثلاث هن رمز للبعث والخلود» [احمد الطيب زين العابدين،1993،ص9]. هكذا يقترن جريد النخل في الطقوس القديمة والحديثة بالنيل ومائه وأن استعمال ثلاث نخلات يبدو أنه ترتيب قديم جداً فهو يرتبط بدلالة الرقم ثلاثة وهو يرمز إلى اللامتناهي.

نجد أثر شجرة النخيل في زخرفة الخزف المروي حيث تدل على معاني القربان في شكل النخلات الثلاث منزوعات السعف على قبر المروي أو السوداني المعاصر إنما هي دعوة للخلود في دار النعيم أو في الآخرة، من جهة أخرى ترى أمل بادي في دراستها الرمز في الحضارة المروية «ظهور شجرة النخيل على جدران المقصورات الجنائزية الملحقة بالأهرامات كرمز للخلود والحياة ويبدو أنهم أدركوا خصائص شجر كشجرة دائمة الخضرة فإن ظهورها خاصة في مأتم الشخصيات الملكية حيث يحملون جريد النخل في أيديهم والذي يعتبر رمزا لمشاركتهم في هذا المأتم وكأنهم يضمنون للميت حياة أبدية خالدة» [امل بادي،1995،ص95] نجد أن صورة أفرع جريد النخل في الأثريات القديمة يظهر بثلاث صور:

الصورة الأولى: أفرع منزوعة بعض أجزائها تحمل في اليد في مراسم وطقوس التتويج وفي رأيي أن الجزء المنزوع من جريد النخل في يدي الملكة أو الملك توجد فيه دلالات عددية وربما ترتبط بدلالات العدد في الحضارة المروية حيث أن كل واحد منهما يحمل جريد النخل المنزوع برقم يختلف عن الآخر.

الصورة الثانية: أن الجزء المنزوع من جريد النخل يلقى في النيل على سبيل القربان أو الهبة لأن النيل من المواقع المقدسة في الحضارات السودانية القديمة وهو يعني رمزية المكان. وما زال هنالك استمرارية لعادة إلقاء العيش والتمر وغيرها في النيل، وهو راسب من الحضارة المروية حيث يلقى جزءاً من جريد النخل في النيل وتحمل الملك والملكة في أيديهما بقية الجريد، فنهر النيل يرمز للخلود والخير والعطاء واستمرارية الحياة ومنه سر الخلود والحياة.

الصورة الثالثة: وهي أفرع تحمل في اليد في مراسم وطقوس الموت عند الدفن وترمى على الكفن دلالة على معاني البعث والخلود وذلك لأن شجرة النخيل ترمي جريدها ويتجدد آخر مخضر وما زال إلى الآن بعد أن يدفن الميت يغطى القبر بجريد النخل وخاصة إذا كان المتوفى شابا لم يسبق له الزواج.

كما أن إلقاء شجرة النخيل على قبر الميت يرمز إلى الخلود كما يرمز إلى الرفعة إلى السماء حيث إن شجرة النخيل في علوها تبدو كأنها تتصل بالسماء حيث ترى الباحثة أنها ترمز إلى السمو والعلو والصمود والرفعة، وأن ثمارها الذهبية الصفراء لها علاقة بكوكب الشمس، حيث إن اللون الأصفر يرمز إلى الشمس،



زينة الصدر العروس وسبحة اليسر السوداء والحناء

وتلمح دلالات العدد اللامتناهي لثمار شجرة النخيل في كل صبيدة تمر النخيل فهي رمزية عدد لاستمرارية الحياة بعد الموت بما يعادل ثمار شجرة النخيل فهي بحق شجرة الحياة للمجتمع والثقافة السودانية.

نجد أن شجرة النخيل في الفكر الجمعي ترتبط بفلسفة الحياة بكل أشكالها فدلالاتها في الخطاب الاجتماعي (طقوس العبور) تحمل دلالات الفرح والبشارة بالقدوم إلى الحياة. كما لها دلالات ترتبط بالإخصاب والزيادة والنماء فهي تدخل في طقوس العبور من الميلاد وإلى الممات وتعزز دلالات الخلود وتجدد الحياة لذلك نجدها في كل مرحلة يمر بها الإنسان. كذلك «تستبدل بنظائرها من الأشجار العشيرة في البقاء مثل الدوم والدليب والإهليلج والغفل وهو شجرة اللبنان يسميه عرب غرب السودان الرطرط يقطع فرعه وحتى لو كان غليظاً ثم يغرس في الأرض ويسقى فيخضر في حين، وتدعم به نساء غرب البقارة بناء خيامهن فتخضر أعواد المنزل حتى تخضر الدار والحياة» [احمد الطيب زين العابدين، 1993، 14].

إذن شجرة النخيل تعتبر من الرموز التي استطاعت أن تختزن الدلالات عبر مختلف الحضارات الإنسانية في السودان، لذلك فيمكن أن نطلق عليها شجرة الحياة في الخطاب الاجتماعي فوجود رسومها منذ الحضارات القديمة في السودان وارتباطها بالاحتفالات الطقوسية لتتويج الملوك والأمراء في الحضارة النوبية والمروية من أيام مسيرات التتويج لملوك النوبة المرويين الذي يسيرون من مروي إلى معبد البركل يمثل امتدادا للممارسات طقسية الآتية حيث أن طقس السيرة في طقس الزواج والختان وهو راسب طقسي قديم ومستمر من ذلك العهد وإلى وقت قريب كذلك يرتبط ذكر جريد النخل في أغاني (السيرة) بالماء والبحر لأنه من الرموز التي تحمل دلالات الخلود والحياة الدائمة، وأذكر أنني ذهبت إلى جبال النوبة قبل ثلاثة سنوات وجدت إحدى النساء في منطقة الدلنج وعلى حسب قولها لم تذهب إلى الخرطوم أو إلى مدينة سوى مدينة الدلنج، لقد زينت هذه المرأة جدران مسكنها (قطية) برسوم متعددة الرموز ومن هذه الرموز النخل وعند سؤالي لها ما تلك الشجرة؟ قالت: نخل، قلت لها اليست دوم؟ أجابت: لا، كما ذكرت لي أنها تحب شجرة النخل وتحب منظرها وهذه المرأة من أحدى المناطق التي لا يوجد في بيئتها أثر لشجرة النخيل. نجد في احدى اللوحات التي تنتمي لجداريات الحضارة المروية أن الملكات يحملن جريد النخل بشكل يدل على السلطة



شكل الهلال الذهبي يربط على جبين العريس في طقس الجرتق

حيث تبين الرسومات التي تزين جدران معبد الأسد بالنقعة إنه ربما استخدم المرويون جريد النخل كشارة من شارات الملك (الصولجان) كرمز للسلطة.

إن شجر النخيل من الأشجار التي تتميز بالعلو والاستقامة والتوازن الشكلي وهذه الميزة يمكن أن تجعل منها رمزاً للعلو والكبرياء والرفعة والشرف كما أنها ترمي ظلها بعيداً عنها واستعملت كبرج مراقبة لرصد القادمين وذلك لعلوها حيث تتيح للشخص أن يختبئ بين الجدائل إذا احتمل وخز شوكتها وهذه الصفات يتميز بها الملوك في ذاك الوقت فهي في هيئتها تلاحق السماء وتقترب من كوكب الشمس حيث ينتمي الملوك إلى الشمس فهم أبناء الشمس وشعارهم قرص الشمس الذهبي الذي يحيط به شكل الهلال الشبيه بالقرن لذلك نجد أن في طقوس العبور أن هناك ارتباطاً بين جريد النخل والهلال الذي يزين جبين العريس أو المختون، كما نجد الدلالات التي ترتبط بشجرة النخيل تمثل متوالية دلالية مترابطة كل منها يقود إلى الأخرى.

عُرف النخيل عند قدماء العرب في الممارسات الحياتية فعند دخول الديانة الإسلامية إلى السودان اكتسبت شجرة النخيل وثمارها دلالات أخرى وصارت هنالك دلالات مركبة بين الخطابات المختلفة، الخطاب الديني المسيحي والإسلامي إضافة إلى الدلالات التراكمية والمستمرة من الحضارات القديمة.

إذن يمتلك التراث الشعبي والعقل الجمعي العديد من الدلالات التراكمية لشجرة النخيل ولقد ورد في التراث الشفاهي الكثير عن ذكر شجرة النخيل وخاصة شعراء الشايقية وأهل النوبة فهي ترتبط بالبيئة الطبيعية لديهم وهم الملاحظون والمدركون لطبائعها وصفاتها، وكيف تثمر وكيف تتوالد، وما هي منافعها، فهي تحظى بجانب وافر من الدلالات التراكمية في مختلف الممارسات الحياتية سواء كانت ممارسات اجتماعية أو دينية أو حتى اقتصادية أو سياسية فلقد وظفت رمزية شجرة النخيل سياسياً كرمز في الألفية الثانية بدلالات ارتبطت بالتوجهات السياسية الآنية (الباسقات)، حيث أصبحت عنصراً وسمة ثقافية متحركة بشكل حيوي وإن تم تحويل اتجاهاتها الدلالية عبر الخطاب السياسي كذلك أصبحت معلماً جمالياً من معالم العاصمة القومية حيث تشكل أحد اهم مظاهر الزينة النباتية لساحات ولاية الخرطوم.

4) الدلالات الرمزية للون الأصفر:

لقد تمثل السودانيون بين اللون الاصفر والذهب أو الشمس لذلك ربطت بين دلالات اللون الأصفر

واصفرار معدن الذهب وارتباطـه بدلالة بالخلود يتمثل حضـور اللـون الأصفر في معـدن الذهب فلقد اكتسـب دلالاتـه القديمـة لارتباطـه بلـون الشـمس الخالـد واسـتمر هذا الاعتقـاد في منظومة الاحتفـال في الخطاب الاجتماعـي حيـث يتمثل ذلـك في تزيـن العروسـة من رأسـها إلى أخمص قدميهـا بالمصوغـات الذهبية، ويربط على جبـين العريـس هلال مـن الذهب

5) الدلالات الرمزية للون الأسود :

تتميـز رمزيـة اللـون الأسـود في منظومـة الخطاب الاجتماعـي في السـودان بخاصيـة الـدلالات المتناقضة فهـو في الخطـاب الديـني الصـوفي لـه دلالاتـه الخاصة وفي الخطـاب الاجتماعي تتركـز وتتمحور دلالته بشـكل مسـتبطن غير معلـن لكونه يرتبـط بالجانـب الحرزي، كما أنه يرتبـط في الذهن الشـعبي بالطقوس السـحرية والعوالـم الغيبيـة ودلالتـه في الخطـاب الاجتماعـي لا تخرج من سـياق هذا التوظيـف . فهو يسـتعمل كحرز في طقـوس العبور الكبرى، الميـلاد والطفولة الـتي تقام فيها عادة الختان والزواج والممات وبشـكل عام اللون الأسـود يرتبط في الذهن الشـعبي بالشر والسـحر وهذا الارتباط يعلـق باللون الأسـود منـذ القـدم إضافـة إلى كونه لون الفراغ فالاسـود والفراغ متحدان بحيـث لا يمكن الفصل بينهمـا وهولـون الليل وهـو رمـز الغمر بالمعـنى المجازي ولـون الظـلام وعدم الوضـوح والغمـوض والجهل.

لقد ارتبط اللون الأسـود في السـودان بالعارض (عند راميـات الـودع)، والعـارض هـو لفـظ يطلقـه معظم السـودانيين علـى شيء غير مـدرك يعطل مـا يأملون في تحقيقـه على الـدوام وتعرفـه بقيـع بـدوي أنه «يرتبط بقبائـل النوبـة الشـمالية ويشـيرون به لقـوى خارقة لا يسـتطيع الشـخص مجابهتها وهي غالبـاً مـا تحول دون تحقيق أماني الشـخص مثل عدم الـزواج وعدم الإنجاب» [بقيـع بـدوي،م.د.أ.أ، ص7 ،1987، ص 36 باحثـة مهتمة بدراسـة الرمـوز البصرية الثقافيـة] كما أن هناك اعتقـاداً أن القطط والـكلاب ذوات اللون الأسود تمثل فصيلـة من فصائل الجن لذلك يمنـع ضربها حتى لا تسـبب الأذى لضاربها .

نجـد أن دلالات اللـون الأسـود في منظومـة الخطاب الاجتماعـي ترتبـط بالجانـب الحـرزي والحـرز يختـص



شكل يوضح طقس الجرتق للاشجار المثمرة وعقدة الكمون الاسود التقليدية ملاحظة

بالأحياء لذلك نجـده يرتبط بطقوس الميـلاد وعادة الختان والزواج ففي طقـوس الميلاد نجد والى وقـت قريب توضع للمرأة الواضعة مجموعة من ثمار الباذنجان تحت سـريرها وهي عـادة القصد منها طرد الشـر وتـرى الباحثة أن هذه العادة ترتبـط بأكثر من دلالة فهي يمكن أن تشـير الى عدم الانقطـاع من الإنجاب هنا يصبح القصـد أو الدلالة مركبة فاللون الأسـود يحمـل الجانب الحـرزي، بينما بـذور ثمرة الباذنجـان الـتي يحتويها مـن الداخل تمثل الأمـل في الكثرة مـن الأولاد فحبة الباذنجان الواحدة يمكـن أن تطرح مئات الحبـات وهنا الحرز والأمل في حدوث الشيء في المسـتقبل، وهذا الفكر يعود إلى قانون التماثـل والتقابل والتضاد الذي يرتبط بالممارسـات والطقوس السحرية.

حضور اللون الأسـود في منظومـة الخطاب الاجتماعي يتمثـل في الكحـل الذي تُكحل بـه عين الطفـل حيث كان يرسـم به على جبين المولود شكل الصليب الى السبعينيات مـن القـرن الماضي وتمثـل الجانـب الحرزي وهـي عادة أخـذت جانبـاً من الاسـتمرارية مـن الديانة المسـيحية. كذلك الكحـل يُكتحل به المولـود وأمه أربعـين يوماً وهذه الدلالة للعـدد تعتبر أيضـاً راسـباً من الديانة المسـيحية وتعني نهاية الأشـياء أو الممارسـات كما تُكتحل به العروس

والعروسة ليلة زفافهما وهي أيضاً عادة القصد منها حرزي، كذلك تُكتحل به عين المختون سبعة أيام وهي لها دلالة رمزية للعدد، فالرقم سبعة ترتبط به الكثير من الدلالات فهو يرتبط بنهاية خلق الخليقة، فالرقم سبعة ترتبط به كثير من الدلالات في الفكر الجمعي.

كذلك هناك حضور للون الأسود في فضاء الحرز متمثل في حبات (الحبة السوداء) والتي يعتقد في فوائدها العلاجية كما يعتقد أنها تبطل سحر العين الشريرة، حيث تربط صرة الحبة السوداء في يد الطفل بعد ولادته مباشرة اتقاء للعين الشريرة أو العين الحارة كما تعلق على مداخل المنازل والمحال التجارية، ومن الطريف أن الأشجار المثمرة في موسم توالدها تحظى بهذا الحرز، وأحيانا تجرتق الشجرة تماماً كالعروس حيث يعلق بها خرز وحرير أحمر وكمون الحبة السوداء بقطعة حمراء كتلك التي تربط في يد العريس والعروس في طقس الجرتق.

في الفكر الجمعي في السودان يعتقد في العين الشريرة التي يمكن أن تصيب الناس والأشياء بالأذى وهم يرجعون إليها الكثير من المصائب التي تصيبهم أو تصيب ممتلكاتهم «فالعاين يبعث ما يسميه نفس عينه أو روحه لكي يلحق الأذى بالآخرين» فالعين والتبصر والسحر تشكل نظاماً مركباً من المعتقدات والطقوس لا معنى له إلا إذا اعتبرنا هذه الطقوس والمعتقدات أجزاء لا تتجزأ من كُلٍّ متكامل الصلات والعلاقات، هذه العلاقات تدور في فضاء منظومة الخطاب الاجتماعي باعتبار أن العين التي حملت الكره والحسد والغيرة وروح الانتقام تولد الشقاء فلذلك لا بد من دفعها بمختلف أنواع وأشكال الحروز وتمثل المفردات الرمزية ذات اللون الأسود أهمها في درء شر خطر العين الشريرة.

إضافة إلى ذلك هناك حضوراً للون الأسود في طقس الجرتق في سبحة اليسر السوداء ذات الحبات الكبيرة المستديرة حيث يعتقد أن سبحة اليسر تزيد حباتها مع مرور الأيام ولقد فسَّر الأمر «بأن سبحة اليسر تصنع من نبات تتفكك طبقاته بعد حين بفعل الزمن أو الرطوبة فتخرج الحلقات الواحدة من الأخرى وبذلك



نقش الحناء

يزيد العدد» [الباحثة، حسنة حسين ابراهيم مقابلة غير مسجلة، الموردة] واليسر نبات بحري يكثر تواجده في منطقة البحر الأحمر وهو اسود اللون ويحتوي على طبقات ومن المدرك أن سبحة اليسر لها حضور منذ الحضارة المروية حيث نجد كثيراً من أدوات الزينة الشبيهة بها ضمن أثريات الحضارة المروية كما نجد لها حضورا في لوحة الملكة أماني شخيتو في البجراوية وهي من الرموز ذات الاستمرارية في طقوس الزواج في السوادن.

كما نجد أن سبحة اليسر تدخل في عادة الختان حيث تعلق على عنق المختونة أو المختون كما تستعمل في طقس الجرتق وتعلق على عنق العروسين، وهي أيضاً توظف بدلالاتها الشكلية واللونية بقصد حرزي إضافة إلى الاعتقاد في زيادة حباتها له دلالاته في الأمل في تحقيق الزيادة وكثرة البنين في المستقبل، باعتبار أن تلك العادات تعني في مجملها استمرارية الحياة، ويعتقد أن اللون الأسود خاصية تمكنه من دفع الشرور وهي خاصية القبض، وامتلاك اللون الأسود لهذه الخاصية تمكنه من التأثير على العين وبطلان شرها.

6) الدلالات الرمزية للون الاسود: الحناء:

وظفت الحناء في الخطاب الاجتماعي عبرها معطياته لخلق كثير من الدلالات، والجسد في الخطاب الاجتماعي



الحنة السودانية (السوداء) حنة العريس وثوب العروس الاحمر المشغول وثوب السرتي للعريس

يخلق دلالاته الذاتية ويفرضها عبر الفضاء والسياق المحدد، لقد وظف الجسد كسطح حرزي وتمثله صبغ الحناء. فاللون الأسود تبعاً لقانون التماثل والتقابل لدرء الخطر أو الأمل في تحقق الأمنيات زيادة المال والبنون أو لتجنب خطر المجهول ووظف اللون الأسود في الخطاب الاجتماعي لهذا الغرض وخاصة في صبغ الحناء للمختون وللعروس والعروسة وللنساء المتزوجات وفي سبحة اليسر المرافقة لمعظم طقوس العبور. إن العقل الجمعي يعتبر هذه المراحل جديدة وجوهرية في حياة الفرد ومقبلة على الإنسان بشكل غيبي أي لا يستطيعون سبر غورها، فهي مظلمة ومجهولة الحدث وغير واضحة المعالم (كلون الظلام الأسود)، فكأنهم حين يرتبطون باللون الأسود بأي شكل يمكن أن تحل إشكالية عدم رؤية المجهول تبعاً للقانون (التماثل والتقابل) وبذلك يكون الطريق أمام المختون أو العروسين سالكاً ومأموناً وخاصة أن الحناء لها خاصية الصبغ فهي لا تزول من الجسم بين يوم وليلة فهي يمكن أن تظل بالجسم قرابة السبعة أيام أو يزيد قليلاً، وحافظاً للفرد إلى أن يتم استقراره الفعلي في المرحلة الجديدة من الحياة بعد السبعة أيام أو أربعين يوماً.

هناك اعتقاد أن النساء والأطفال أكثر عرضة (للعوارض) والإصابة بالعين والسحر لذلك كان هناك استمرارية لصبغ الحناء ذات اللون الأسود للنساء المتزوجات وإن اكتسبت دلالات جمالية في الوقت الحاضر حيث تستعمل الكثير من الأساليب لتصبح الحناء سوداء أما استعمالها الحرزي فهو لطرد الأرواح الشريرة ومن جهة أخرى تبعاً لقانون التماثل عقد الآمال على استمرارية حياتها الزوجية لكي تمتد بكثرة العيال، وبما أن الحياة مجهولة المعالم لها ولأجيالها، عليها أن تستمر في مزاولة صبغ الحناء إلى نهاية عمرها كزوجة حتى تتقي شر المجهول غير المدرك المظلم كلون الليل فإذا حملت قليلاً من لون الحناء الأسود استطاعت أن تتقي شر المجهول. إضافة إلى أن هناك اعتقادا أن الحنة حنينة وهي صفة أخلاقية وصفت بها الحناء والمرأة على السواء فلا بد أن تلازمها الحناء، ومن جهة أخرى نجد أن الخطاب الاجتماعي وظف الجسد من ناحية عبر الحناء حتى تكون هناك سمة مميزة تميز المرأة المتزوجة من غيرها من غير المتزوجات كذلك تميز العريس يوم عرسه من بين الرجال وتكون الحناء دالة عليه، وتصبح الحناء هنا شكلاً من آليات الخطاب الاجتماعي المميز للصفة الاجتماعية أو المميز للنوع إضافة إلى أن لها وظيفة جمالية وحسية حيث يعتبر الجسد مسنداً مباشراً للتشكيل البصري.

إذن يمكن القول إن لغة الجسد تتكون دلالاتها حسب أشكال الإيماءات التي يؤديها لها قواعدها



احدى أدوات طقوس الزواج قطعة حريرة حمراء مربوط بها قطعة من جريد النخل تعلق على عنق العروسين في طقس الجرتق

ومنهجيتها الخاصة في إنتاج الدلالات، هذه الأخيرة هي كل ما يقدمه الجسد من طاقات تعبيرية، وهو موضوع اشتغالنا في هذه الفقرات، بحيث تتجاوز هنا الجانب النفعي في الجسد إلى ما هو قصدي، أي إلى استعمالاته الاستعارية في الفضاء الخطاب المعني. إن الجسد يوفر عدداً من الإمكانات الإيمائية والحركات العضوية التي تنشئ دلالات وإيحاءات، لكنه ينشئ هذه الدلالات في سياق ثقافي وحضاري، يتم إدراكها من خلالها فما دام الحديث عن لغة الجسد باعتبارها لغة قصدية، يشكل النظر إلى الجسد من زاوية أنطولوجية مبدأ أساسا في البعد التواصلي، فيمكن أن نبدأ الكلام عن الجسد من الإشكالية الفلسفية التي وضعها سارتر أثناء تحديده لمفهوم الآخر، بحيث أصبح الوجود لا يكتمل إلا من خلاله وبالتالي من خلال رؤيته وحكمه. وإذن، يعتبر الآخر مكملاً لكينونة هذا الجسد وحاملاً لإدراك تفاصيله بإيجابياته ونقائصه والآخر أساس أيضا لتكتمل عملية التواصل والتلقي.

لابد من التأكيد على أن لغة الجسد ترتكز على تقنيات وقواعد خاصة لفهم دواخل الذات. فهذه التقنيات هي الطريقة التي يستخدم بها الإنسان جسده من أجل خلق حالات تعبيرية موغلة في التفرد والخصوصية، فكل ما يعود إلى هذه التقنيات له موقع داخل السجل الثقافي الاجتماعي الذي يؤوله ويمنحه دلالاته. من جهة اخرى إن التطور الذي لازم الحناء ابتداء من الحنة (السادة) وهي الحنة التقليدية وتطورها الى رسم والنقش على الكف والقدمين والساق وأبدعت النساء اللائي يرسمن الحناء في دور التجميل وظهرت اسماء لنقش الحناء وتنوعت التقنيات التى ترسم بها الحناء وخاصة للعروس وتحولت عادة الحنة تأخذ النمط الجمالي وتعددت المناسبات التي من اجلها يرسم الفتيات كفوفهن بالحناء.

7) الدلالات الرمزية للون الأحمر:

اكتسب اللون الأحمر دلالات متناقضة،هذه الدلالات ارتبطت به من خلال تجارب البشر وخبراتهم الدلالية والرمزية لذلك ارتبطت به دلالات الحياة والموت فهو ارتبط بالحروب والخطر كما ارتبط بالقوة والعزم وله درجات متعددة وكذلك تأثيرات نفسية مماثلة وبحكم علو درجاته الضوئية والحرارية حيث إنه يمكن رؤيته من أبعد مدى نجد استعماله في الشارات التحزيرية والشارات الضوئية لحركة المرور وهذه السمة تجعله مثل العلامة لأنه اكتسب دلالة ثابتة ذات سمة التشارية وعالمية، خاصة في الأماكن التي تتصف بالخطر لكنه في منظومة الخطاب الاجتماعي في السودان ارتبط بدلالات مختلفة ومتباينة بين اتخاذه

لوناً حرزياً يمنع الضرر وبين اتخاذه لوناً علاجياً ارتبط بالحياة والنشاط والتكاثر والإخصاب لكونه ارتبط بلون الدم، وهي رمزية كانت مدركة للبشر من قبل التاريخ حيث رأى البشر في اللون الأحمر رمزاً لتجدد الحياة والقوة وذلك لكونه لون الدم الذي حركته في جسم الإنسان تدل على الحياة بينما فقد جسم الإنسان له يدل على فقدانها، لذلك نجده ارتبط بدلالات متناقضة ومن ثم دلالة اللون الأحمر ترتبط بالفضاء الخطابي الذي يدور فيه، إضافة إلى الفضاءات التي ترتبط بالحالة المزاجية للفرد عند تلقيه للون الأحمر ومدى تفاعله الذاتي له .

نجد أن اللون الأحمر في منظومة الخطاب الاجتماعي في السودان له حضور قوي لكونه يمتلك دلالات وظيفية فعلية كما يمتلك اعتقادات راسخة في الفكر الجمعي في السودان اكتسبها بشكل تراكمي مثله مثل بقية الألوان. لقد ارتبط بالفداء في حضارة مروي حيث نجد أن القربان البشرية التي تقدم للنيل كانت في بعض الأحيان يقدم دمها عبر المذبح. فاللون الأحمر في منظومة الخطاب الاجتماعي يدور في ثلاثة محاور دلالية وهذه المحاور تدور في فضائها دلالات اللون الأحمر كما نجد أن بعض المحاور تشترك في بعض الدلالات:

- المحور الأول: كونه لوناً علاجياً يدخل في طقس الزار في خاتم فص الدم للمشاهرة كما يلبسه الرجال كخاتم للعلاج .
- المحور الثاني: لوناً يرتبط بطقوس العبور في السودان الميلاد والزواج والختان.
- المحور الثالث : لكونه يرتبط بالحسيات.

إن اللون الأحمر ترتبط «دلالاته الحرزية خاصة بحمرة المرجان الأحمر، حيث ينسبون إليه قدرات علاجية، وهاتان الصفتان للون الأحمر والمرجان معروفة عن السودانيين حتى اليوم، فالمرجان يستخدم كحرز في مناسبات العبور متمثلاً في خاتم الفص،كما أن اللون الأحمر نجده يستخدم بكثرة في مناسبات الجرتق وهو اللون الرئيس للأدوات المرتبطة بطقس الجرتق (صينية الجرتق) ابتداء من الحرير الأحمر والبرش الذي يحتوي على جميع درجات



الحريرية الحمراء رمزية اللون الاحمر مركبة

اللون الأحمر وملابس العروس والقماش الذي يربط على جبين العريس وفي منتصفه شكل الهلال، فإناء (الحق) والذي نجد له استمراراً في الشكل والمضمون فلقد وجد إناء شبيه به ضمن أثريات حضارة كرمة .

كما تمثل حضور اللون الأحمر في الحريرة التي تربط على يدي العروسين وبها خرزة زرقاء أو خضراء بالاضافة إلى خرزة السوميتة ذات اللونين الأسود والأبيض والسبحة كلاً على حدة كما تعلق بها جريدة النخل، إضافة إلى حضوره في (الفركة) وثوب السرتي الذي يرتديه العروس ورداء العروسة «ليلة اقامة طقس الجرتق. كذلك نجد غطاء العروس (الفركة) ذات الألوان المتعددة ومن بينها اللون الأحمر وخطوطه المتقاطعة كما نجد حضوراً للون الأحمر في لون طلاء العنقريب حيث يطلى باللون الأحمر والأسود والأصفر وهي دلالات مركبة وفي نفس الوقت تحمل وظيفة حرزية .

المدلول الحرزي للون الأحمر يهدف إلى الحماية من العين ومن الكائنات غير البشرية، ويرى أن مدلولها الحرزي ينبع من كونه لون الدم الذي هو أساس الحياة ويعود ذلك أيضاً إلى قاعدة التماثل التي تحدثنا عنها في مدلول اللون الأسود حيث أنه في كونه لون الحياة، فهو

متناقـض دلالياً لكونه لـون الموت والدمـار والحرب وهذا التناقـض في الدلالة يجعـل منه لوناً حرزيـاً، كما أنه يرتبط بالطقـوس السـحرية، حيث نجـد أن الرمزية السـحرية تجعلـه يأخـذ الجانب الحـرزي مثل طقـس الـزار وهو ما يسـمى بالريـح الأحمر أحد أنـواع طقس الـزار حيث ترى أمامـة محمـد «أن اللـون الأحمر يرمـز إلى دور الوسـيط (mediator) بين عالم الإنسـان وعالم الأرواح الشريرة، وهذه الصفات اكتسـبها اللون الأحمر منـذ عصور ما قبل التاريخ» [امامة محمد خـيـرم د.أ.ا، 1993، 15 باحثة فولكلورية]، لقـد وجـدت آثاره في كهـوف التامـيرا في أسـبانيا وكهوف لاسـكو في فرنسـا حيث أُسـتخرج مـن أكسـيد الحديد ومـن دم الحيوانات، لقد ذكـر الصادق سـليمان أنه كانت «تغطـى الجثث بهذا اللون أو بمادة شـبيهة به، في العصور الوسـطى كان الرومان ينسـبون القـدرة العلاجية في اللون الأحمـر إلى مبـادئ السـحر التعاطفـي (sympathetic magic) إذ يعتقـد أن اللـون الأحمـر يؤكـد اسـتمرار الحياة» [الصـادق سـليمان، 1983، ص160].

عندمـا يشـح عطـاء الأشـجار في السـودان فإنهـا تجرتـق وذلـك بأن يربـط لها حريـر أحمر بغـرض طرحها ثمـارا ناضجـة وكثيرة وهو لـون جامع لصفـات متباينة، فهـو المانع لـلأذى الجالـب للمنفعـة المعبر عـن القوة والمغامـرة كما يرتبـط بالإثارة بـكل أنواعهـا أحيانا يقترن اللون الأحمـر وخاصة في طقس الجرتـق وطقوس العبور بـدلالات مركبـة وخاصة عندمـا يقترن باللـون الأبيض فهـو يرمـز إلى الخصوبـة حيث تربـط في يد العـروس أو المختـون حريـرة حمـراء بهـا فتلة خيـط أبيـض إضافة لذلـك خاتـم الفص الأحمر والذي تلبسـه النسـاء اتقاء المشـاهرة (النزيف الدموي) حيث تلبس المـرأة أو الفتاة، الخاتـم ذا الحجـر الكريم الأحمـر أربعين يومـاً. ونجد أن خاتـم الـدم أو الفص وهو يصنـع من الفضـة أو الذهب وبه حجـر أحمر كبـير «فـاروزة» يعرف بحجر الـدم وقد سـمي بهذا الاسـم نسـبة لأنه يرمز للدم كمـا يعتقد أنه يمنع الـدم من الارتفاع للـرأس ويحمي لابسـه من نزيف الـدم كما يسـتعمل حجر الـدم في بعض أجزاء السـودان للحمايـة مـن العـين الشـريرة وآلام الـرأس وضربـة الشـمس، واللـون الأحمـر يمثل لـون الدم فهـو عنصر أسـاسي في الحيـاة ويشـير اسـتعماله إلى حماية جسـم الإنسـان من الموت. ونجـد لفظ (عينو حـارة) والمقصود بهـا العين الشـريرة التي تمتلك قـوة معينـة تمكنها من الضرر، كما أن لفـظ العين الحمرة تطلق علـى الرجل ذي البأس والشـجاعة والذي لا يخاف المـوت ويهابه الأعداء. مـن المـدرك أن اللون الأحمـر يعتبر مـن الألـوان الحارة وأن درجـة حرارتـه الضوئية تفوق جميع الألـوان الأخرى لذلـك كانـت رمزيتة غنيـة بالدلالات.

لدلالات المركبة لرمزية السمك في الخطاب الاجتماعي:

«إن سـمك النيل النهري الفرخ aperehe أو لايتس lates هـو رمـز الخصب وشـارك في طقس النيـل أثناء الفيضـان ونشـر الخصـب في أطـراف النيـل وكان لـه مدينـة لاتابوليـس في غـرب النيـل وعُثر علـى موميات لهذا السـمك كثـيرة جداً في مقابر كرسـت لـه وقد أظهر التصوير الإشـعاعي الكربوني للموميـات الهيكل العظمي لهذه السـمكة، وهنـاك سـمكة (تبلابيا نيوتيـكا) ترمز للميت في مسـيرته نحو البعث ويرى بعـض الباحثين أنها موصـل أرواح تعمل علـى اجتياز أرواح الميـت للنيل ومن ثـم لتنتقل للمقر الأبدي» [فليب سـيونج، ترجمـة عبد الهادي عبـاس، 1992، ص209] ويشـكل السـمك في السـودان منـذ القدم جـزءً مهماً من الغـذاء فهو لا يتطلـب التربية ويتوالد بكثرة وسـهولة وهو منذ الحضـارات القديمة دالاً على الخصب والسـعادة ولهـذا كان معتقـداً حامياً ضد العـين كمـا يعتقد أن لـه فوائـد علاجية لذلـك فهو من الرموز الشـافيةً.

تعتـبر الـدلالات الرمزية لمفردة السـمك أو (الحوت) من أقـدم الرموز في الحضارة السـودانية وهـو من الرموز البصرية الـتي تدخل في الخطـاب الاجتماعـي في مظهره الاحتفـالي الطقسي، فلقد ارتبـط بالنيل وهـو يمثل منذ القـدم رمـزاً مكانيـاً مقدسـاً، فكل مـا يخرج مـن النيل يعتبر مقدسـاً ويحتل السـمك كرمز مرتكز للدلالاتٍ عدة اكتسـبها وتغذى بهـا العقـل الجمعي منـذ الحضارات القديمـة وللآن، وهو مـن الرموز الـتي تراكمـت عليها الـدلالات عـبر العصـور وبذلـك أصبـح مـن الرمـوز المسـتمرة في الثقافـة السـودانية وذلك لكونـه حاضراً في



الفركة غطاء العرسان في السودان

الفضـاء المكاني والزماني بشـكل مسـتمر وارتباطه بالنيل عـزز من عملية اسـتمراره في طقوس العبـور. لقد وجد في الحفريات الأثرية وكان يسـتعمل عظمـه في زخرفة فخار مـا قبل الحضـارة المروية وحضـارة كرمة. ولقـد تناول اركل في بحوثه عظم السـمك كأحد أهـم الأدوات في زخرفة الفخار،حيث تنفذ بـه بعض التموجـات الزخرفية والتي ترمز إلى المـاء وهي رمز ترابطي غريـب وفي الوقت نفسـه تلقـائي وبديهي،كما صنعت منـه أدوات للزينـة وهي في الغالب اسـتعملت لأغـراض حرزيـة إضافـة إلى الغاية الظاهـرة وهـي التزيـين فصنعـت مـن عظم السـمك العقـود والأسـاور ويقـال مجـازاً عظم الحـوت فبينما ارتبط السـمك بالأنهـار وارتبطت الحيتـان بالبحار فإن إطـلاق لفـظ الحـوت عن عظـم السـمك على سـبيل التعظيـم والتبجيـل باعتبـار أن الحـوت أكـبر كائنـات الأرض وربمـا لارتبـاط أهـل السـودان بالنيـل والبحـر الأحمـر تجاريـاً أتى اللفظ من أهـل البحر وأيضـاً لقد ورد اسـم الحوت في قصة يونس عليه السـلام عـن أنه مكث في بطـن الحوت أربعـين عامـاً كان له أثـر في إطلاق لفظ الحـوت على سـمك النيل.

لقـد ارتبط السـمك في العقـل الجمعـي بالخصوبة والزيادة والإنجـاب والكثرة، ذلك لأن السـمك من المدرك أنه يضع بيضا كثيرا وتنتشـر بعد فقسـها في الماء، ودائماً ما تشـبه المـرأة التي تنجـب بكـثرة بأنها مثل السـمكة. لقـد ارتبـط السـمك أيضـاً بالحـروز المسـتخدمة عند بعض الشـعوب حيـث اسـتندت فكرتها علـى قوانين السـحر المعروفة «التشـابه (التماثل-والاتصال) فمثلاً الرومانيـون يتخذون مـن السـمك رمـزاً للخصوبة وهو حرز يكـثر اسـتخدامه عندهم، وذلك لأن بيضة السـمك الواحـدة تنتج عددا مـن المواليد ومن ثم فالمـرأة التي تريد الحمل تعمد إلى لبس حلية أو خاتم على شـكل سـمكة» [الصـادق سـليمان، م. د. أ. أ: 1983، ص 215].

أن في طقـس الـزواج في السـودان وخاصـة (طقس الجرتق) تعلق عظم السـمكة الكبيرة علـى عنق العريس والعـروس، حيـث تلبـس بالحريـرة الحمـراء وتلبـس كأسـورة على اليـد اليمنى وتـرى بقيع بدوي «يسـتعمل عظم السـمك كحرز يجلـب الإخصاب ويمنـع العوارض وهـو يسـتعمل في كل مراحـل العبـور الميـلاد -والختان والزواج، ورؤية السـمك في النوم تفسـر بأنها مال يأتي إلى صاحب الرؤية أو خـير يصيبه» [بقيع بـدوي، 1987، 38]. كما أن عظم الحـوت يلبس كالعقود والأسـاور قد يكون لـه علاقة بالبقـاء أو الخلود وهـي الفكرة والهـدف الذي يسـاور البشـر منـذ آلاف السـنين، والسـمك يعد من الأغذية التي تسـاعد الإنسـان علـى البقاء وأسـتعماله مـا هـو إلا دلالـة علـى ارتباطه بالبحـر الـذي يكمن فيه سـر الكون كما يرتبط بالنهـر الذي يعطينا المياه شـريان الحيـاة وعظم السـمك يعمل كمانـع ويعتقـد أمتلاكه لقـوى سـحرية، وتـرى امـل عثمـان «يعتقـد أن عظم السـمك لنهر النيل يمتلـك القوة لوقف تأثير الشـيطان فهناك اعتقاد يشـير الى وجـود علاقة اتصال بـين النيل والشـيطان حيث يمتلك النيـل القوة والحمايـة كما أنه يهـب الخصوبة وهو بذلـك ينقل القوة السـحرية» [امل عثمـان ابوزيـد، م د أ أ: 1991م، ص 108].

مـن ناحيـة أخـرى فـإن اسـتخدام عظم السـمك له مدلـول عقائـدي فقـد يعتـبر تقديسـاً لمخلوقـات الله وخاصـة أن الحوت أو السـمك الكبير الـذي كان يمثل دوراً

كبـيراً في قصـة سـيدنا يونس عليه السـلام واسـتعمال عظمة الحـوت أو السـمك يعتبر جالبـاً للقـوة التي يتميز بها الحـوت. كما يرتبط السـمك في الفكـر الجمعي بالماء حيث أن الماء سـر بقاء الإنسـان لذلك تجاور الخرزة الزرْقاء عظم السـمك في ربطة الحريرة الحمـراء في طقس الجرتق فكلاهما يعـززان دلالات ترتبط بخلود النيـل وهي دلالات حرزية، وللسـمك دلالات خفية في العقل الجمعي وتراكم الـدلالات عليه نـاتج مـن اسـتمراره في الوجـود الطبيعي وارتباطه بالنيـل مجرى الحياة في السـودان.

الخاتمة

نخلص إلى أن المنظومة الدلالية للـون أداة رامزة لمفاهيم اجتماعية وعقائدية ولا سـيما عندما اسـتنتج أن اللون هو صفة للنـور والضوء وبـدون الظل ينتفي ظهـوره، ويملك اللون صفـة الرمـز نفسـها والمعـاني إياها لـدى مختلف الشـعوب القديمـة وهي مطابقـة لحد كبـير وتحمل لغة رمزيـة عالميـة مشـتركة ترتبـط ارتباطـاً قويـاً بالفضاء الخطـابي بالمجتمعات. إن معظم الممارسـات الطقوسـية التي تـدور في فضاء منظومـة الخطـاب الاجتماعي تتخذ من اللون والشـكل رمزية مركبـة، وإنْ انفرد اللـون أحياناً برمزيتـه دون ارتباط بالشـكل، فعبر رمزيـة اللون يكرس ويعزز لدلالات تمثل في معظمهـا دلالات ذات طابع إيحائي، أي أنَ الرمزية سواء كانت شـكلاً أو نوعاً إنما تصبح كإشارة خفية لتعطـي إيحاءً بدلالة خاصة. وهـذه العملية تتم بغير وعـي، ولكـن الفضاء الخطـابي لمنظومـة اللون هـو الذي يعـزز هـذه الدلالة إضافـةً للـدلالات الحرزية لمنع الشـر أو التي تكـرس للحفظ ودفـع الأمل لتحقيـق نوايا غيبية. ويصبـح اللون كأنه يسـتدعي تلـك النوايـا الغيبية لكي تحقـق وتصبح كائنـة في واقع الفضـاء الاجتماعي.

المراجع

- إبن منظور، 1992، مادة رمز، الطبعة الاولى \ 1984 -
- أنطوان أبي زيد - ترجمة عن بيار غيرو - علم السيمياء.
- محمد الجوهري وحسن الشامي- ترجمة عن رتشارد دورسون- النظريات المعاصرة لعلم الفولكلور، الطبعة الأولى / 1972م.
- فليب سيرنج - الرموز في الفن والدين والمجتمع - ترجمة عبد الهادي عباس -الطبعة الاولى 1992.
- مجدي وهبة قاموس الدراسات الإنسانية، الطبعة الأولى 1995 م.
- نصر الدين سليمان - الوظيفة الاجتماعية لحلقات الذكر- منشورات الخرطوم عاصمة الثقافة 2005م.

البحوث الاكاديمية

- أمل عثمان أبو زيد، الأدوات المرتبطة بطقوس الزواج في أمدرمان، م دأأ، قسم الفولكلور، جامعة الخرطوم 1991م.
- بقيع بدوي-التشكيل في أعمال الإبرة في أمدرمان، ماجستير م دأأ، قسم الفولكلور، جامعة الخرطوم 1987م.
- أمامة محمد خير- رمزية اللون في طقس الزار- م د أأ، جامعة الخرطوم، قسم الفلولكلور، 1993م.
- الصادق سليمان- الحروز في السودان، م دأأ، قسم الفولكلور، جامعة الخرطوم 1983م.

المجلات الدورية

- مجلة الخرطوم- العدد السادس، يوليو 1993 - موضوع لأحمد الطيب زين العابدين عن الرموز في الثقافة السودانية،النخيل.
- مجلة الفولكور، م د أ أ- جامعة الخرطوم، المجلد الأول، السنة الثانية1987، دراسة لبقيع بدوي عن خصائص الثقافة السودانية 18 - 42.
- أحمد ديبب شعيبو : عالم الفكر 1995.

المقابلات و الندوات

- حسنة حسين ابراهيم مقابلة غير مسجلة، الموردة 2005م
- ندوة التخطيط لدراسة وجمع الثقافة المادية \ قطر 1985م

سجل الاعلام

- أحمد الطيب زين العابدين: فنان تشكيلي وباحث واحد المهتمين بدارسة الرموز التشكيلية الثقافية في السودان
- بقيع بدوي تشكيلية وباحثة فولكلورية اهتمت بدراسة الرموز الثقافية البصرية

الصور

- الصور من الكاتبة



1

أغاني «جيل جيلالة»

بين تشخيص واقع أليم
وإعادة طرح نزال فكري قديم

أ. عبد الرحيم لعمى - كاتب من الجزائر

أتذكر ليومي أني مدين لطالبة كانت بصفي سنة اجتيازي لامتحان البكالوريا، في صيف 1986 أهدتني كتابا لازلت أذكره عنوانه للتو «صائمون والله أعلم»، وشريطا سمعيا قلب لي ظهر تذوق الأغاني كان لفرقة موسيقية شعبية مغربية اسمها «لمشاهب». فرغم ارتباط المراهقين آنذاك بأغاني الراي الجزائرية وهنا أقصد المراهقين من أترابي وبمنطقتي، إلا أن أداء هذه الفرقة ومواضيع غنائها هز مشاعري العميقة لدرجة إنني كنت أعيد تكرارها بالمنزل مرات ومرات دون أن أمل أو أكل، ولما انتقلت للجامعة وأتيحت لي زيارة المغرب لما فتحت الحدود بين البلدين كنت أول ما اشتريته اسطوانات لفرق مغربية على شاكلة «لمشاهب» مثل «ناس الغيوان» و«جيل جيلالة».

كانت بداية الاهتمام ولما تخصصت بالثقافة الشعبية تشكل لدي هوس البحث بالأغنية الشعبية المغربية بآلاتها الجامعة بين الطبوع العربية والإفريقية والغربية، وموضوع أغانيها المرتبط بعمق الحضارة المغربية جملا وكلمات تراثية التصوف وفي

نفس الآن تحاكي الواقع الأليم الذي تعيشه أغلب فئات المجتمع، وكأنه النوسطالجي أو الحنين إلى الماضي أو بلغة السيكولوجية النكوص، ولعل موضوعي الموسوم مواضيع أغاني فرقة «جيل جيلالة» بين تشخيص واقع أليم وإعادة طرح نزال فكري قديم غيض من فيض تلك الرمزية في توظيف الموروث الشعبي لقراءة الواقع المجتمعي بكل تجلياته الظاهرة والباطنة واستنطاق للاشعور الجمعي، والذاكرة الجماعية لمجتمع مغربي أو قل عربي يرقص على نغمات فرقة موسيقية كلماتها تصوير لواقعه البائس.

في مستهل الكلام أود الإشارة إلى مباحث مضمون البحث حصرتها في ثلاثة مباحث المبحث الأول وأجزم معتقدا أنه لابد من التأطير النظري لمفهوم الأغنية الشعبية وتميزها ونشأتها، ثم في المبحث الثاني أستطرد للحديث عن الظاهرة الغيوانية بالأغنية الشعبية المغربية وبالأخص فرقة «جيل جيلالة» وأخلص في المبحث الثالث إلى قراءة النص الغنائي للفرقة من خلال كلمات الأغاني اخترتها عينة للدراسة، وهنا لابد أن أوضح أن القراءة فنية تحليلية ليس إلا.

المبحث الأول

مفهوم الأغنية الشعبية

تدخل ظاهرة الأغنية الشعبية في مفهوم معرفة أشكال التراث الشعبي وتحديده في الدراسة العلمية من ضمن العلوم الإنسانية كتاريخ واقعي يحفظ في الذاكرة الجماعية، تتناقل من جيل لآخر ومن منطقة لأخرى ومن شعب لشعب آخر بعيدة عن طريق المأثور الشعبي الشفهي أو المادي، وبسمات واضحة ملموسة منبثقة من أعماقه مبرزة القسمات المادية لكل وجه من وجوه الحياة الاجتماعية والبيئية والسلوكية في الحركة والكلام الذي يألفها مجتمع من المجتمعات في الحضارة الثقافية والفكرية والفنية والدينية[1].

تعتبر الأغنية الشعبية فولكلورا إنسانيا منبعثا من أعماق المشاعر الدفينة فهي ذات أبعاد إثنولوجية، إثنوغرافية، أنتروبولوجية، سوسيولوجية، سيكولوجية وغيرها.


2

تتعدد أنواع الأشكال الفنية التي يعبر بها المجتمع الشعبي عن أفكاره، ومعتقداته وآماله وآلامه بتعدد الوظائف التي يؤديها كل صنف من الأغنية الشعبية[2]، ولها تعاريف عدة فقد عرفها بوليكافسكي بأنها الأغنية التي أنشأها الشعب وليست الأغنية التي تعيش في جو شعبي[3].

أما جورج هارتسوغ أطلق عليها صفة الأغنية الشائعة في المجتمع الشعبي تشمل شعر وموسيقى الجماعات والمجتمعات الريفية التي تتناقلها عن طريق الشفهية دون حاجة إلى تدوين[4].

1) نشأة الأغنية الشعبية:

نشأت الأغنية الشعبية في أحضان المعتقدات الدينية لتهدئة القوة الغامضة التي تتجلى في الأرواح أثناء النوم، في أرواح الأسلاف، من هنا نشأ الفن للتقرب والعبادة إلى تلك المظاهر التي يشاهدها في الطبيعة، ومع تطور الإنسان بدأ يعبر عن نفسه وعن أفكاره ومعتقداته وآماله بشتى الأساليب. ومن جملتها الأغنية الشعبية المرتبطة بحياته اليومية بمعتقداتها



3

ولهوها، أفراحها، وأحزانها، ووسيلة من وسائل الترويح عن النفس[5].

2) تمييز الأغنية الشعبية:

تحظى الأغنية الشعبية بمكانة مرموقة في حياة الناس، إذ ترتبط بعاداتهم ونمط عيشهم فتتعدد بتعدد مناسباتها وتختلف أشكالها باختلاف الإطار الذي تعيش فيه، كما تختلف خصائصها باختلاف عناصرها فرديا أم جماعيا، ولعل أقدم أصناف الأغنية الشعبية هي الأغاني الدينية، والعاطفية، وأغاني العمال والأفراح والأتراح الخ... فهي تأتي عفوية مرتجلة منبعثة من الذات الشعبية دافقة بالأحاسيس والمشاعر.

تكون لهجتها عامية مرتجلة مرتبطة بحياة الإنسان اليومية وبسلوكه الذي يعبر به عن معتقداته وأعماله وأوقات فراغه وحزنه وفرحه، فهي تقوم بوظيفة تأمين الأمن للناس في حالة الضيق وإحدى الوسائل المهمة في إيجاد المرح والبهجة التي تعينهم على إنجاز عمل صعب ومتنفسا لعواطفهم[6].

تميز الأغنية الشعبية عن غيرها من الأغاني حينما لا يوجد لها نص شعري ولحني مدونا تكون أسماء الذين لحنوا وكتبوا كلماتها مجهولة تماما،تنتقل عن طريق الحفظ الشفهي من جيل لآخر، فالأغنية الشعبية يبدعها فرد ثم يتبنى الشعب إبداعه، قد يعدل فيه أو يغير، حينما ينسى المبدع الأصلي.

المبحث الثاني

لا يعتقد كثير من العاملين بحقل الأغنية الشعبية المغربية على أن ظهور المجموعات الغنائية ارتبط بنشأة ناس الغيوان يقينا يقر به، بل ظلت مجرد فرضية تاريخية انجذب إليها البعض، وبالنسبة لفرقة جيل جيلالة فبعد ستة أشهر من ظهور ناس الغيوان ترى الفرقة النور ويكلف «حميد الزوغي» بإدارتها ويرى بعض من أعمدة الفرقة أمثال «مولاي الطاهر» أن الدعاية الإذاعية والتلفزية التي قام بها الزوغي للمجموعة هي التي أعطتها إشعاعها قبل ظهورها على خشبة المسرح،

ففـي 7 أكتوبـر 1972، سـيكون أول لقـاء للمجموعـة مـع الجمهـور، بمسـرح محمـد الخامـس بالربـاط بمعيـة مجموعـة مـن الفنانـين الكبـار[6].

بعـد النجـاح الـذي حققتهـا الفرقـة في السـنة ذاتهـا، وبعـد جـولات عديـدة في ربـوع المغـرب سـتصبح الفرقـة مثـار انتبـاه المنتجـين خـارج المملكـة. وهكـذا سـتنخرط المجموعـة في عـدد مـن الأعمـال بأوربـا والـدول العربيـة، ومـن بـين البلـدان العربيـة الـتي دأبـت علـى دعـوة «جيـل جيلالـة» للمسـاهمة في السـهرات الفنيـة علـى خشـبات مسـارحها، دولـة الجزائـر، الـتي احتضنـت هـذه المجموعـة ونـاس الغيـوان بشـكل كبـير لأنهـم خلقـوا جمهـورا بهـذا البلـد[7].

عن أصل التسـمية يقـول عبد الكريم القسـبجي وهو أحـد أعضـاء الفرقة الفاعلـين «جيل» فهـي واضحة أما كلمة «جيلالة» فهي فرقة صوفيـة متواجدة بالمغرب مثل فرقة «قنـاوا» وفرقة «عيسـاوا» وعدة فـرق أخرى ولكل فرقة خصوصيتهـا، ونحن أخذنا من هذه الفرقة التسـمية وأضفنـا إليها كلمة «جيل» وذلك حـتى نوائم بين الأصالة والمعاصرة، ونحـن نحاول أن نصوغ موروثنـا فى رؤية جديدة لأجيـال اليوم وبشـكل معاصـر حتى يسـتطيع أن يتقبله بسـهولة وأما تاريخيا فتعود تسـمية فرقـة «جيلالة» إلى الشـيخ سـيدى عبد القادر الجيلاني[8].

مابـين 1974 و1975 سـتدخل جيل جيلالـة تجربة جديـدة، أعطتها الإشـعاع الذي تسـتحق؛ في تلك الفترة كان عبـد الكريم القسـبجي قـد التحـق بالفرقـة، وكان قدومـه قيمـة فنيـة انضافـت إلى المجموعـة، فبصوته الحـاد والرائع سـيتمكن مـن أن يصبح عنصرا أساسـيا داخـل الفرقة ومـن المنشـدين الضروريين، وسـيضيف نكهة ونفسـا جديـدا للفرقـة، كان قبـل التحاقـه بجيل جيلالـة، يعمـل بفرقـة «نـورس الحمـراء» المراكشـية وهـي من الفـرق الـتي تأسسـت في مراكش قبـل ظهور فرقـة جيل جيلالـة، ولها موقـع خاص يعرفـه المتتبعون للمجموعـات وفور وصوله سـجل معهم «بابـا مكتوبي» و«ريـح البـارح»، حيث أضـحى صوت عبـد الكريم من أروع أصـوات المجموعة[9].

وعـن التجربـة الكتابيـة لجيـل الجيلالـة فـ«مـولاي عبـد العزيـز الطاهـري»، المسـاهم في تأسـيس أشـهر فرقـة في تاريـخ المغـرب العـربي «نـاس الغيـوان» سـيكون أحـد كتـاب أغانيهـا بعـد التحاقـه بهـا سـنة 1974، وهـو مـن أولئـك الذيـن لهـم بـاع في الكتابـة الغنائيـة للمجموعـات الشـعبية فقد ألـف أجمل أغـاني مجموعـتي نـاس الغيـوان وأحمـد السـنوسي ونجاة عتابـو وغيرهـم، وبالنسـبة لجيل جيلالـة فالعمـل كان ينسـب للمجموعـة وليـس للفـرد، ويعتـبر مـولاي الطاهـر أن الأغـاني علامـة مسـجلة باسـم ريبرطـوار المجموعـة وعمـل جماعـي ولا يمكـن التصريـح بـأن هـذا هـو مـن كتـب هـذا العمـل أو ذاك، لأننـا اتفقنـا أن يكـون العمـل جماعيـا منـذ البدايـة، لكـن المقربـين يعرفـون مـن يكتـب فـإن كان «فـلان» غـير مشـهور بالغنـاء فـإن نشـاطه ولغتـه وأعمالـه مـع الآخريـن تبـين نوعيـة إسـهامه في المجموعـة، ومـع فرقـة جيـل جيلالـة اسـتطاع أن يحقـق معهـم التجربـة الأكيـدة بأشـكال فنيـة أخـرى، وأنمـاط غنائيـة أخـرى والـتي كانـت هامـة في حياتـه أي تجربـة الملحـون[10].

المبحث الثالث

تطرح فرقـة «جيل جيلالة» التراث الموسـيقى المغربي برؤيـة جديدة وبنسـق جمـالي يعانـق مكنونـات الروح، فالإيقاعات تخوض بالسـامع إلى عالم يمـوج بين الأرض والسـماء تنطلـق بـه فى ارتحـال شـكوى إلى الخالق، في سـموّ صـوفي سـاحر يغيب فيـه عـن دنيـاه ليعيش في عالم يكتشـف فيـه الموسـيقى والكلمـات والإيقاعات الجاذبـة الـتي تتكـرر وتتلاحق لتعـبر عن أمـواج الأزمان المتواليـة التى يقطعهـا المسـافر المنتشي بهـمّ الوصول، فأغانيها متسـمة بنفس صـوفي قوي مأخوذ مـن التراث المغـربي المعـروف بزوايـاه الزاخـرة بالتقاليـد والطقوس الصوفيـة، إلى جانب تلك الحـالات الوجدانيـة الدينية التي يعيشـها ويقدمهـا أعضـاء الفرقة علـى الركح عبر الكثـير مـن المفاتيح خصوصـا فى أغـاني مثل «السـلام عليكـم» و«نبينـا طـه» و«الله يـا مولانا»ولعـل مـرد ذلـك إلى العـادات والتقاليد والأجواء الصوفيـة ،وبهذا لا يمكن إلا أن تـدرج أغاني جيل جيلالة سـوى في إطار يتميز



4

بنفس صوفي قوي ومصالحة مع القيم والتراث، وما كثرة الآلات الإيقاعية المندرجة في هذا المنهج والاندماج على الركح و«التخمر» إلا برهان قاطع إلى ما أشرنا إليه آنفا. وما تفرضه الأجواء الحميمية من اندماج الجمهور مع الأغاني الصوفية الممزوجة بواقع المواطن البسيط ومشاكله اليومية[11].

أنتجت الفرقة ما يفوق الخمسة عشر شريطا ولعل سبب إشعاعها المغاربي والعربي تميّز أغانيها بعلاقتها الوطيدة بالواقع المعاش، حاملة البعد الرمزي مبتعدة عن المباشرتية في الكلام عازفة لموسيقى صوفية تقليدية بآلات حديثة، وهذا التوظيف للموروث المغربي الصوفي والتراث الأندلسي يتم وفق رؤية خاصة وتهذيب كل ما هو تراث صوفي في محاولة للقراءة الواعية للتاريخ، وهنا نؤكد اختيار فرقة جيل جيلالة طريقة انتقائية وقراءة خاصة للموروث المغربي والأندلسي ثمّ تقديمه في شكل جديد وجيد يسهل فهمه واستساغته وربما هذا مرده للتجربة التي مرّبها أعضاؤها في البداية أي تجربة المسرح مما كون لديهم وعيا كبيرا بقيمة الموروث، فتجد الكثير من الأعمال المقتبسة منه مثل أغنية «الشمعة» وأغنية «الله يا مولانا» التي غنتها بآلات مثل «السنتير» و«الغمبري» الإفريقية و«البرق» و«البطري» الغربية و«البندير» و«التعريجة» المغربية فهذا الاختلاف في النص والفكرة واللحن والآلات، هو عنصر إثراء يشترط معه معرفة طريقة إحداث التجانس، وهو ما وفقت فيه الفرقة باقتدار فلكل آلة دورها الذي توظف من أجله ويبقى الأهم بالنسبة لهم المضمون[12].

وعن مضمون أو موضوع الأغاني فهي تعالج بعضا من القضايا الاجتماعية تتابع هموم الحياة اليومية للمواطن المغربي، وأيضا تسرد جزءا من الواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي الوطن العربي، هذا فضلا عن كونها تحمل بعدا إنسانيا ووجوديا وروحيا يخاطب الإنسان أينما وجد، ففرقة جيل جيلالة من تلك الفرق التي حملت همّ الأغنية السياسية في المغرب والعالم العربي بسبب ما يحدث فيه الأحداث المؤلمة ومحن وإحن الأمر الذي زاد الفرقة إصرارا على المضي قدما في النهج الذي اختارته وهو الأغنية الملتزمة ومحاربة الظلم أينما وجد إيمانا منها بأن الفن هو رسالة قبل كل شيء، وإعلاء لراية الكلمة الهادفة والفن النبيل فالفرقة لا تؤمن بالأغاني الموسمية في الفن[13].

اخترت من أغاني «جيل جيلالة عينة ومرد هذا الاختيار هو عنوان البحث المشار إليه سابقا تشخيص واقع أليم وإعادة طرح نزال فكر قديم فبقدر ما يرى أغلب الفاعلين في الفرقة وروادها أنهم لا يميلون الى اللغة التصريح مستعملين الرمزية، اعتقد انه من خلال كلمات الأغاني التي ستذكر لاحقا والمصطفاة بحذر ولا عن عشوائية تدفعنا قصرا أن نضيف أن

الفرقة ربما في كثير من الأغاني استعملت مواجهة مرآة الوضع المزري الذي يعيشه المجتمع المغربي والعربي من فقر وغلاء وانتكاسات اقتصادية وسياسية واجتماعية.

ولنبدأ بكلمات الأغنية الأولى: هذا وعدك يا مسكين

بحقوقك نادينا

وشحال من صيحة صحنا

ومشا الصياح معا الريح

بهمومك غنينا

حسبوه جذبة وشطيح

هذا وعدك يا مسكين

كان الله ليك العوين

الحاجة في صدرك سكين

ولا رضيتي تمد ليدين

لي دركتيه بعرك الجبين

أكثر منو يبذروه أخرين

حب الفلس أعمى القوم وفي حالك نساهم

في الخمر والزنا والميسير هامو

ظنوها دنيا تدوم والحظ راد وأعطاهم

كيف ظنها قارون في أياموا

لا تركن ليهم لا تطوع

لا تخطاك مقاومة

لا تخضع لمساومة

خلي راسك مرفوع

زيد قاوم وكافح

علام الظالم طايح

زيد قاوم وكافح

ارفع صوتك بلسان الحق وطالب

سرج عودك معاك الحق وأنت الغالب

المتأمل لمضمون الأغنية يرى بعين اليقين تلك اللغة الصريحة التي تخاطب بها الفرقة الآخر مؤكدة على أنها المدافع عن همومه وأعني هنا المواطن الكادح وفي ثنايا الكلام تلمح إلى أن غنائها ليس أصوات ترفع ولا حركات تؤدي إنما لأغانيها رسالة مؤداها:

- أخلقة المجتمع الحث على حب العمل وإتقانه (لي دركتيه بعرك الجبين) التعفف (الحاجة في صدرك سكين ولارضيتي تمد ليدين).
- تصوير المجتمع بظواهره الفاسدة من حب للمال وانتشار للموبقات واهتمام بالدنيا مع التأكيد التذكير بنماذج حياتية موجودة بالتراث الإسلامي في شاكلة قارون الذي ذكر بالقرآن الكريم فهذه الأوضاع الفاسدة هي من جعلت علية المجتمع لا يهتمون بالمواطن الذي بدا غريبا في زمن الرداءة (حب الفلس أعمى القوم وفي حالك نساهم في الخمر والزنا والميسير هامو ظنوها دنيا تدوم والحظ راد وأعطاهم كيف ظنها قارون في أيامو ا) .
- الحث على مقاومة أشكال الفساد والطغيان أمام هذه الحالة تطرح كلمات الأغنية بديلا للإنسان الكادح المتشبع بالفضائل إلى عدم الركون لنماذج الرويبضات سواء أغروه أو ساوموه وإنما مقاومته حتى يسقط ولو كان ذلك بقول الحق (لا تركن ليهم لا تطوع لا تخطاك مقاومة لا تخضع لمساومة خلي راسك مرفوع زيد قاوم وكافح علام الظالم طايح زيد قاوم وكافح ارفع صوتك بلسان الحق وطالب سرج عودك معاك الحق وأنت الغالب).

الأغنية الثانية: ناديتك فالغنة

يا أهل التنوير والهداية

مني ليكوم ألف صرخة ماتخيب رجاي

ناديتك فالغنة على زمانا كيف يسير

وجيلنا دايخ فالتخدير

ناديتك فالغنة كيف تزيان ايانا

وشرار العديان بينا جوال

يا أهل التنوير والهداية

ناديتك فالغنة على قصد أيام الخير والأفراح

اشمن نهار تفجا لكدار تنشد لخلود

لحزان الدوب

ناديتك فالغنة على قصد أيام الخير والفراح

مليت شقا وعنا مليت بكا ونواح

وعيت نشكي بالمحنة وعيت بالصبر نداوي لجراح

ناديتك فالغنة

على للداقت بيه الحالة مالقا يبوح بسرو محروم يقول مقالة فيها للناس الخير

ناديتك فالغنة على قصد أيام الخير والفراح

جول وتشوف مدا من عديم ومكفوف

مدى من شيوخ وصبيان للسعاي مدو لكفوف

ناديتك فالغنة على قصد أيام الخير والفراح

يا هل التدبير والعناية

من خلال كلمات الأغنية الثانية بحث عن عالم من المثل قل ما يجد مثيله في الواقع إلا في فكر أفلاطون أو الفارابي عالم خال من الأحزان يعمه الخير هذه الأمنية موجهة إلى الحكماء والفضلاء عن البحث عن العالم الذي قلناه وهو سرمدي قولها:

يا أهل التنوير والهداية

ناديتك فالغنة على قصد أيام الخير والأفراح

اشمن نهار تفجا لكدار تنشد لخلود

لحزان الدوب

البحث عن عالم المثل يصطدم بواقع صادم مزر تنتشر فيه المخدرات والتسول وانتشار للبطالة

ومنها قولهم بالاغنية:

و جيلنا دايخ فالتخدير

جول وتشوف مدا من عديم ومكفوف مدى من شيوخ وصبيان للسعاي مدو لكفوف

وترى الأغنية أن مرد هذه المحن والإحن هم أولئك الأشخاص الذين من بني جلدتهم وأسباب انتكاساتهم الاجتماعية والاقتصادية وغيرها قولهم:

ناديتك فالغنة كيف تزيان ايانا

وشرار العديان بينا جوال

الأغنية الثالثة: الليمين

ادوك الليمين رفقو من حالي

علاش تعيبو فقولي وفعالي

شدرت انا شدرت في ما يجرالي

ماناش الي خترت لعيوب ديالي

علاه انا يوم صبت راصي فالدنيا جيت بالشوار

علاه انا يوم زلقوني رجلي كن لي خبار

ياك هنا حليت عينيا

وهنا لاغيت مع من رباني

حبيت فالارض على ركابية

و قريت ليقريت بحال قراني

ادوك الليمين رفقو من حالي

علاش تعيبو فقولي وفعالي

شدرت انا شدرت في ما يجرالي

ماناش الي خترت لعيوب ديالي

طلقوني نرعا ماليا وسط الزنقا نصيبها غابة مخفية

نصيبها غابة مخفية ضعيفها عادم الحمية

تبعت الواد للي حمل بيا حملة وحدة مشيت فيها وداني

هاني فين الواد رماني

ادوك الليمين رفقو من حالي

علاش تعيبو فقولي وفعالي

شدرت انا شدرت فيما يجرالي

ماناش الي خترت لعيوبديالي

مسألة أفعال العباد كانت، ولا زالت مثار اهتمام الباحثين من أرباب الديانات السابقة والفلسفات القديمة، كما كانت موضع خلاف كبير بين جميع الفرق الإسلامية، وخاصة الجبرية والمعتزلة، وأهل السنة من الأشاعرة والسلف، بل وما زالت هذه المسألة حية ومعاصرة، تشغل العقل الإنساني، وتؤرقه، فمنهم من

ينكر على العبد حريته وإرادته، فيجعله مسيراً لا شأن له في خلق أفعاله التي حددت له مسبقاً ولا سبيل إلى تعديلها أو يثبت أن الإنسان قادر على أفعاله، ويرى أن من العدل أن يثاب أو يعاقب بناء على ما قدمت يداه، وفي المقطع الآتي من أغنية اللايمين وهنا لا بد من الإشارة أن الفرق الكلامية أفعال ذهبت إلى تقسيم أفعال العباد كلها إلى قسمين هما[14]:

-أفعال لا إرادية:

كضربات القلب، وحركة الدم في الشريان، وحركة المرتعش ... الخ وهذه مردها إلى الله تعالى لا دخل للعبد في إيجادها والنص الغنائي يوضح ذلك:

علاش تعيبو فقولي وفعالي

شدرت انا شدرت في ما يجرالي

ماناش الي خترت لعيوب ديالي

علاه أنا يوم صبت راصي فالدنيا جيت بالشوار

علاه أنا يوم زلقوني رجلي كن لي خبار

ياك هنا حليت عينيا

وهنا لا غيت مع من رباني

حبيت فالارض على ركابية

وقريت ليقريت بحال قراني

ادوك الليمين رفقو من حالي

علاش تعيبو فقولي وفعالي

شدرت انا شدرت في ما يجرالي

ماناش الي خترت لعيوب دياليه

- أفعال اختيارية إرادية:

وهي الأفعال التي يقصد العبد إليها بقدرته وإرادته وقد وقع فيها الخلاف بين مفاهيم الجبر والاختيار والكسب واعتقد أن المقطع الثاني من أغنية اللايمين الذي سيذكر لاحقا يبيّن بجلاء لا لبس فيه ظاهرة الجبر فلا قدرة للإنسان ولا قصد ولا اختيار، الإنسان مجبور مجبور على فعله:

بينطلقوني نرعا ماليا وسط الزنقا نصيبها غابة مخفية

نصيبها غابة مخفية ضعيفها عادم الحمية

تبعت الواد للي حمل بيا

حملة وحدة مشيت فيها وداني

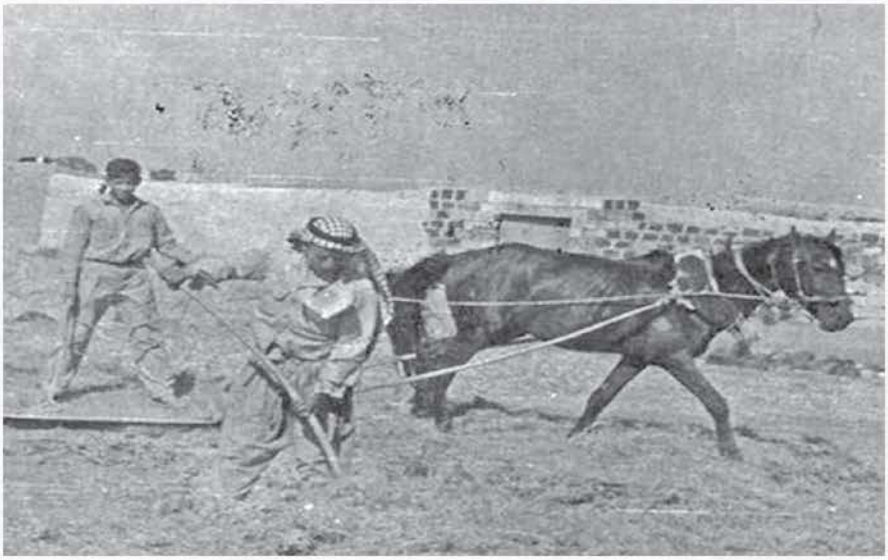
هاني فين الواد رماني

الهوامش

1. أحمد صبحاين،التحليل الاثنولوجي للأغنية الشعبية التيطوانية،ص1.
2. نفسه، ص2.
3. نفسه، ص3.
4. نفسه، ص3.
5. نفسه، ص4.
6. نفسه، ص6.
7. مصطفى الحراق،ظاهرة جيل جيلالة،جريدة طنجة، الثاني من فبراير 2015.
8. نفسه.
9. نفسه.
10. نفسه.
11. محمد بلوش «نبش في تاريخ و بدايات أشهر مجموعة غنائية أمازيغية» جريدة «المساء»، عدد 292، الاثنين 27- 08 - 2007.
12. عن موقع العرب أنلاين، مقابلة مع عبد الكريم القصبجي قائد فرقة جيل جيلالة، تحميل يوم 30 اكتوبر 2015
13. نفسه
14. سعد عبد الله عاشور موقف الفرق الإسلامية من أفعال العباد مجلة الجامعة الإسلامية المجلد التاسع العدد الثاني، ص 253.

الصور

1. https://i.ytimg.com/vi/n7pg_A5EEs0/hqdefault.jpg
2. https://www.hibamusic.com/ajouter2/files_uploded/photos_artiste/full_size/jil-jilala-393-9186-7476881.jpg
3. https://i.ytimg.com/vi/_pjL6M2pIb8/maxresdefault.jpg
4. https://resources.wimpmusic.com/images/ca66890f/a5bc/4e53/b896/77b1ab02c743/640x428.jpg



الأغنية الشعبية
في المواسم الزراعية

د. عمر عتيق – كاتب من فلسطين

تجسد الأغنية الشعبية الزراعية ثقافة الانتماء في العمل الجماعي الذي يتجلى في أثناء جني المحاصيل الزراعية التي تحتاج إلى الأيدي العاملة الكثيرة في موسم قطف الزيتون بطقوس (العونة)، وحصاد القمح. وتختزل كلمات الأغنية الزراعية البعد النفسي والوجداني بين الأرض والإنسان. وتحرص الدراسة على الكشف عن البعد النفسي للأغنية الشعبية التي تُسهم في تخفيف الأعباء الجسمية التي يعاني منها الفلاح في المواسم الزراعية، وعن البعد الاقتصادي الذي يتمثل باعتماد المزارع على مواسم المحاصيل الزراعية في مواجهة تحديات تكاليف الحياة الاجتماعية.

وترصد الدراسة المصطلحات الزراعية في الأغنية الشعبية، نحو مصطلحات حصاد القمح، ومصطلحات مواسم الزيتون والسمسم وغيرهما من المواسم، وتحفل الدراسة بأسماء الأدوات الزراعية التراثية التي ترد في الأغنية الشعبية، ولهذا تشكل الدراسة معجما لغويا زراعيا للمصطلحات والأدوات الزراعية في الأغنية الشعبية.

ويشكل التراث الشعبي الفلسطيني نسيجا متنوعا ومتناغما ومتكاملا يتوزع على الأشكال التراثية المادية والأدبية الفنية، ويعبر النسيج كله عن علاقة الإنسان بالمكان (الوطن)، ويجسد الهوية الوطنية التي تميزه عن غيره من المجتمعات. ولكل نوع من أنواع التراث مزايا خاصة؛ فالأغنية الشعبية تمتاز بخصائصها الإيقاعية عن الحكاية الشعبية، وكذلك نجد التفرد والتميز في أنواع الزجل الشعبي. وعلى الرغم من وجود المزايا الخاصة لأنواع التراث إلا أن التراث كله يعد ثقافة واحدة وموحدة تحدد الهوية الوطنية، وتجسد العلاقات الاجتماعية، وترسم التعالق بين الإنسان والأرض، وتكشف عن الحاجات الفطرية للإنسان.

ولكل أمة موروث تراثي تعتزبه، وتحفل به الذاكرة الجماعية، وتحرص على تدوينه خشية النسيان والضياع. وتتكون ثقافة أي أمة من ركيزتين مهمتين: «أحدهما شفوية، مأثورة بين الناس، وتتناقل وتستمر عبر الذاكرة والنقل الشفوي، وتمثل مادة البحث الفولكلوري. والثقافة الشعبية للمجتمع، وهي مدونة ومؤرشفة، وتمثل مادة البحث التاريخي»[1].

واستئناسا بما تقدم فإن «التراث الشعبي هو النتاج العفوي الجماعي المعبرعن شعور وعواطف وحاجات وضمير أبناء الشعب عامة، وينتقل من جيل إلى جيل[2]. ومن المرجح أن بعض الأغاني لم يُكتب لها الانتشار لأسباب عدة، فالأغنية التي تقتصر على أفراد محددين لا تتناقلها الألسن، ولا تحفظها الذاكرة الجماعية، كما أن بعض الأغاني لا تتوافر لها الرواية الشفوية، والانتقال من جيل إلى جيل. و«ليست كل أغنية تظهر للوجود يُكتب لها الشيوع، فالأغاني الضعيفة، وأغاني المناسبات العابرة تنقرض بسرعة، ويطويها النسيان، أما الأغاني التي تحظى بتجاوب شعبي قوي فإنها تطبع ذاتها في ذاكرة الشعب، والأغاني التي تعالج العواطف الإنسانية الخالدة تجد طريقها للخلود وتصبح تراثا للأمة»[3]. ومن البديهي أن الأغنية كان لها مبدع، ولكن سعة انتشارها كانت أكبر من مبدعها نفسه، فظلت الأغنية وذهب المؤلف طي النسيان[4]. ويتفق المهتمون بالتراث الشعبي على أن مادة الفولكلور ليس لها مؤلف أو مؤسس معروف ترتبط المادة باسمه، وليس له حقوق المؤلف أو المبتكر، بل إن مادة الفلكلور ملك للجماعة ورثتها من الأجيال السابقة دون معرفة مصدرها الأصلي. وهذا يعني أن الفولكلور هو تعبير عفوي عن الضمير الجمعي والشخصية الجماعية لذلك المجتمع، وينمو ويتطور ويتغير ويموت حسب التغيرات والتبدلات التي تطرأ على هذا الضمير الجمعي والشخصية الجماعية، وليس استجابة لرغبات الأفراد أو قراراتهم[5].

وتعد الأغنية الشعبية جزءا من الفلكلور الفلسطيني. ومن أهم المواصفات التي يشترطها العلماء في مادة الفلكلور هي صفة القدم، ولكن لن يستطيع أحد أن يحدد العمر الذي يجب أن يتوافر في مادة ما حتى تصبح فولكلوراً. من المتفق عليه أن بعض المواد، كبعض الأغاني الشعبية مثلا، قد تصبح فولكلوراً خلال سنوات قليلة إذا لاقت قبولاً وانتشاراً كبيراً، وتفاعل معها أفراد المجتمع ولاقوا فيها أداة مناسبة للتعبير عما يجيش في نفوسهم. لذلك يمكننا أن نقول: ليس هناك حد زمني مطلق للفلكلور، ولكن قدم مادة ما يزيد من إمكانية تصنيفها كمادة فولكلورية[6].

وتتميز الأغنية الشعبية ببساطتها في المعنى واللفظ والتراكيب، ويتفاعل معها أبناء الشعب بمختلف مستوياتهم الفكرية. وتعالج الموضوعات التي تهم الشعب، ففيها الوصف والمدح والفخر والرثاء والهجاء، وتعكس الأغاني الشعبية الفلسطينية حب الوطن ورفض الاحتلال[7]. ولأغاني العمل مزايا خاصة تميزها عن غيرها من الأغاني الشعبية، فهي لا تصلح إلا للعمل، فلا تصلح للمناسبات الاجتماعية الأخرى. وتتضمن أغاني العمل إرشادات وتوجيهات خاصة بالإنتاج المتصل بالعمل. وتلائم الحركة البدنية، فإيقاعها يأتي بطيئا مع العمل البطيء الهادئ، ويأتي إيقاعها سريعا مع الأعمال التي تقتضي سرعة في الحركة[8]. ولكل أغنية نمط موسيقي معين يعتمد على بحر من بحور الشعر الفصيح، أو على البحور الممتزجة. وقد يخرج المغني الشعبي عن القاعدة العروضية أحيانا[9]. ولو تتبعنا سمات أغاني العمل التي تميزها عن سواها لألفيناها تقترب من السمات التي تطبع الأدب الشعبي عموما[10].

وتحرص الدراسة على الإجابة عن الأسئلة الآتية :

- هـل تعـبّر الأغنيــة الشـعبية عـن ثقافـة الانتماء لـلأرض والعمـل الجماعـي ؟
- ماهي السمات اللغوية والأسلوبية للأغنية الشعبية؟
- كيف صـورت الأغنيــة الشـعبية البعـد الوجداني العاطفـي في المواسـم الزراعية؟
- هل يُسـهم إيقـاع الأغنيــة في الحث علـى العمل في المواسـم الزراعية ؟
- هل تشـكل الأغنية الشـعبية معجما تراثيا للأدوات والمصطلحات الزراعية ؟
- كيـف صـورت الأغنيـة البعـد الاقتصـادي للمـزارع الفلسـطيني؟

الأغنية الشعبية في مواسم الحصاد

1) البعد النفسي والوجداني:

أغاني الغزل:

تعـبر الأغنيــة الشـعبية في المواسـم الزراعيــة عــن العاطفة الإنسـانية، وهــي عاطفة فطريــة عفوية يصور بهـا الرجل عاطفتــه تجـاه المـرأة. ولا يتعارض هـذا الأمر مـع ثقافة المجتمع الزراعـي المحافظ، لأن كلمـات الأغنية لا تخـدش الحياء، فهي أقـرب إلى الغزل العذري في الشـعر العـربي. ولا يوجـد مجتمـع بشـري يخلو مـن الأغـاني أو الشـعر الذي يصور العاطفـة المتبادلة بين الرجـل والمرأة. ولا يخفـى أن المجتمـع الإسـلامي في عهد الرسـول الكريم لم يخـل من الشـعر الغـزلي الذي كان يُسـمى «نسـيبا» في مطالـع القصائـد، ومـن أشـهر القصائـد الـتي بدأت بالغزل (النسـيب) في حضرة الرسول عليه السلام قصيدة (بانـت سـعاد)، وعليه فـإن الغـزل في المواسـم الزراعية ينسـجم مع الحاجات الفطرية في العلاقـات الاجتماعية.

ومن المقطوعات الغزلية في موسم الحصاد :

والله أكبريا حصادات ويّمات البكل لمشكلات

والله أكبريا حصادات ويّمات الشبك لمخرزات

وتتصف كلمـات الأغنيـة بالعفة، لأن الغـزل يتعلق بالمظهـر الخـارجي للمـرأة، ولا يتعلق بمفاتنهـا ،فالأغنية تعبـيرعـن إعجـاب الفـلاح الحصـاد بـ«البـكل» التي تُمسـك شـعر المرأة وتزينه. ومن المرجح أن «الشـبك» في الأغنيــة هو غطاء الـرأس بدليل ارتباطـه بالخرز الذي يزينــه. ويحتمل تأويل مقطوعــة الغزل اتجاهـين؛ الأول: أن الفلاح الحّصاد يغني لنفسـه تسـلية وطربـا. والثاني: أن الحصّـاد يغـني كـي تسـمعه المـرأة التي تشـاركه في العمـل. وإن صـح هذا التأويـل الثاني فإن الأثـر الوجداني للمقطوعة الغزلية يُضاعف مـن طاقة العمل في الحصاد بسـبب التفاعـل الوجداني مـع كلمـات الأغنيــة؛ إذ إن الإجهاد الجسـمي يتحـول إلى توهج المشـاعر التي تُنسي الإجهـاد البدني.

أغاني الحث والنشاط:

يجمـع موسـم الحصاد بـين التفـاؤل بالخـير الوفير، والشـعور بالتعـب والمكابدة؛ فالمـزارع ينتظـر محصول القمـح كي يحصـل على مـا يكفيه عامـا كامـلا، أو يبيع قسـما منه كي يشتري حاجاته المعيشـية. وفي المقابل فإن موسـم الحصاد يأتي في فصـل الصيف الحار، لذا يشـعر المـزارع بالتعب والإجهاد في أثناء جني المحصول بالوسـائل البدائيــة. ولا يخفى أن الترانيم والأغاني تُسـهم في تخفيف المعاناة في أثنـاء العمل.

نشأ الغناء الشـعبي القديم بأنواعه المختلفة مصاحبا للعمـل؛ لأن الإيقـاع المنظـم في الأصوات في أثنـاء العمل الفـردي أو الجماعي يسـاعد علـى انتظام حركـة العمل وتنسـيقها. وتتمـيز أغـاني العمـال بالجملـة اللحنيـة القصـيرة والسـريعة ممـا يـؤدي إلى تشـجيع العمـل والتسـرية عـن النفس[11].

ويمكـن المقاربة بين الأغنيـة الشـعبية الـتي تُفضي إلى تخفيـف معاناة المزارع وفن الحداء في الشـعر العربي الفصيح القديـم؛ إذ يرى بعضهـم أن الحـداء مأخوذ من شـعر الحادي الذي كان يسـوق الإبل في الصحراء، وكان يُنشـد كلاما موقعا علـى بحـر الرجـز كـي يُسـلي نفسـه، ويسـتأنس وهـو يقطع الصحـراء القاحلـة، وزعـم بعضهـم أن صـوت الحـادي كان يـؤدي إلى نشـاط النـوق الـتي تسـير في القافلـة.

ومـن الأغـاني الشـعبية الـتي تصـور عنـاء المـزارع في أثنـاء الحصـاد:

يا ريتني غيمة وأرد الشمس عنكو

والا مطر صيف وأرد الريع الكو

تصور كلمات الأغنية السياق الزمني لموسم الحصاد الـذي يحـين في الصيف الحـار، وترسـم كلمـات الأغنية صـورة ذهنيـة بصرية للمـزارع الـذي يتصبـب عرقا في أثنـاء الحصـاد. وعلـى الرغم مـن أن التمـني في الأغنية مسـتحيل إلا أن العاطفـة صادقـة، فالتصويـر الفني في الأغنية مؤسـس علـى الخيـال في الغالـب، أما المشـاعر فتصدر مـن القلب.

ومـن الأغـاني الـتي تسـخر مـن الكسـل في العمل، وتقـترب دلالتهـا مـن صـورة درامية:

ويا مفلس روّح ع الدار	تلقى الطنجرة ع النار
تلقاها مليانة جريشة	والله يقطعها من عيشة

ومن الأغاني الساخرة في موسم الحصاد:

والحصيدة ما بتتعبش

بتعب لقاط المشمش

كل ما هب الهوا

وهو على إمه يدّوش[12]

ولا يخفـى أن السـخرية أسـلوب يظهـر عنـد التعب والمشـقة، ويهـدف إلى إضفـاء المـرح كـي يتحمـل الفلاح أعباء الحصاد، وتنسـجم السـخرية في الأغنية مع مواقف السـخرية في الثقافـة الشـعبية، إذ إن أكـثر المجتمعـات سـخرية ونكتة هـي المجتمعـات الأكثر معانـاة وتحملا.

أدوات الحصاد:

تمثـل الأغنيـة مرجعـا تراثيـا لـلأدوات الـتي كانت تستعمل في موسم الحصاد. وتكتسـب الأدوات الزراعية في النسـيج اللغـوي والتصويـري للأغنية رونقـا جماليا وتفاعـلا دلاليـا ووجدانيا أكثر من ذكرهـا في معجم، وأكثر تأثيرا وإثارة من عـرض صـورة الأداة، لأن أدوات الحصاد في الأغنيـة تتحـول إلى صـورة مـن مشـاهد الحصـاد وطقوسـه، نحو توظيف آلة «المنجـل» في الأغنية الآتية:



أنا خيال المنجل	والمنجل خيال الزرع
منجلي يا بو الخراخش	منجلي في الزرع طافش
منجلي يا منجلاه	أخذته للصايغ جلاه
يا منجلي يا أبو رزة	ويش جابك من بلاد غزة[13]

تشـبه الأغنيـة مشـهد حصـاد القمـح بميـدان الفروسـية، ففـي البيت الأول يـبـدو «المنجـل» حصانا أصيلا يمتطيه الحصّاد في الشـطر الأول، ويتحول المنجل إلى فـارس يمتطي الـزرع في الشـطر الثاني. وترسـم هذه الصـورة الفنيـة معالم العلاقـة الحميمة بـين الحصّاد والمنجـل. ويتحـول التصويـر في الأغنيـة مـن ميدان الفروسـية إلى تصويـر المنجل الذي يحـرص الحصاد على تزيينـه بـ«الخراخـش». ويكشـف تزيـين المنجـل عن انتمـاء الفلاح لـلأرض، والتعالـق الوجداني بين موسـم الحصـاد والحصّادين. كما أن تكرار كلمة «منجل» سـبع مرات في مقطوعة غنائية قصيرة يؤكـد الانتماء والتعالق؛ لأن تكرار الاسـم دليل علـى التعلق والحـب. ومن المفيد أن نفـرق بين المنجـل و«الكالوشـة» وهـي أصغر حجما مـن المنجل، وأكثر تقوسـا.



ومن أدوات الحصاد «المذراة» التي يعود أصلها اللغوي إلى «المِذْرَى» وهي الخَشَبَةُ الَّتِي يُذَرَّى بِهَا[14]، وهي مشتقة من الفعل (ذرا)، نقول: ذَرَت الريح الترابَ حَمَلَتْه فأثارَتـه. وذَرَيْتُ الحَبَّ أَطَرْتُه وأَذْهَبْتُه[15]. ومن الفعل (ذرا) قوله تعالى: ﴿وَالذَّارِيَاتِ ذَرْوًا﴾ «الذاريات» وهي الرياح التي تذرو التراب. واستئناسا بهذا السياق اللغوي فإن «المذراة» في التراث الشعبي الزراعي هي آلة مصنوعة من الخشب، تتكون من ساق طويلة، وفي نهاية الساق عدد من الأصابع الخشبية، يستعملها المزارع لرفع التبن الممزوج بحبوب القمح -وغيره من الحبوب- من الأرض إلى ارتفاع معين كي يطير التبن وتسقط الحبوب على الأرض. ويعد هذا الوصف أقدم عملية بدائية لفصل الحبوب عن التبن قبل اختراع الآلات الزراعية. ومن الأغاني الشعبية الخاصة بالمذراة:

يامذرايتي

وين بتباتي

في العرماتي

يللـه البركة

بركة ربي

في هالشولى

يناجي المزارع المذراة بإضافتها إلى (ياء) النسبة (مذراتي)، وتعتبر الإضافة عن التعالق بين المزارع والمذراة. وتُضفي كلمات الأغنية أنسنة على المذراة، وكأنها كائن حي، وليس مجرد قطعة من الخشب، فيسألها عن مكان المبيت (وين بتباتي)، ويأتي الجواب على لسان المزارع (في العرماتي)، والعَرَمَةُ الكومة من الحِنْطة والشعير. والعَرَمُ الكُدْسُ المَدُوسُ من الحنطة في البيدر. وذهب بعضهم إلى أنه لا يقال عَرْمَةٌ والصحيح عَرَمة بدليل جمعهم له على عَرَمٍ[16].

وتتصل بسياق الحديث عن المذراة الطقوس التي تسبق عمل (التذرية)، وتبدأ بوضع محصول القمح على البيدر، وتوزيعه دائريا (حلقة دائرية) كي يدور عليه «لوح الدراس» الذي يجره حصان أو حمار بهدف هرس سنابل القمح، وفصل القش عن الحبوب، ثم يُجمع المحصول الذي تم هرسه على شكل كومة استعدادا لتذريته. وتحتاج التذرية إلى هبوب الريح كي يطير التبن وتسقط الحبوب على الأرض. ومن الأغاني التي صورت هذه الطقوس:

هب الهوا يا ياسين	بتعب بال الدارسين
هب الهوا يا شحادة	بتعب بال القعادة
طابت طرحتنا طابت	قبل الشمس ما غابت[17]

ولا يخفى أن الأسماء الواردة في الأغنية تتغير وفق المنطقة الجغرافية. وتتضمن كلمات الأغنية مصطلحا تراثيا لافتا وهو «الطرحة» التي تعني كمية السنابل التي يتم هرسها بوساطة لوح الدراس.

وترسم الأغنية الشعبية صورا فنية ترتقي إلى المشاهد البصرية المخزونة في الذاكرة. فالأغنية ليست تسجيلا تاريخيا للطقوس الاجتماعية في مواسم الزراعة وحسب، بل هي تسجيل بصري يشبه شريطا سينمائيا يوقظ الذاكرة حينما نقرأ كلمات أغنية تقول:

ع البيدر ما أحلى الشاعوب

وسيدي يذري بـ التبنات

والجاجة بتنق جبوب

وستي تغربل بالقمحات[18]

فالأغنية مشهد مؤلف من ثلاث لقطات تصويرية؛ صورة المزارع الذي يحمل المذراة التي تطير التبن عن حب القمح، وصورة الدجاج الذي يلتقط الحبوب من الأرض، وصورة المرأة التي تغربل القمح كي يصبح نقيا من الشوائب. ولا يخفى أن اللقطات الثلاث تختزل أبرز مشاهد الحياة الاجتماعية الزراعية.

2) البعد الاقتصادي في أغاني الحصاد:

تعد المواسم عامة مصدر الرزق الوحيد لمعظم المزارعين الذين يترقبون المواسم لشراء حاجاتهم المعيشية، وخاصة موسم حصاد القمح الذي يشكل أهم أنواع الزراعة؛ لأن القمح هو مصدر الغذاء الرئيسي قديما، وبيع القمح يكاد يكون الدخل المالي الوحيد، ومن الأغاني التي عبرت عن انتظار الفلاح لموسم حصاد القمح:

بكره بتخلص الحصيدة

والموارس والغمور

تنلبس الثوب المطرز

ونقعد في القصور

الأغنية الشعبية في موسم الزيتون

1) البعد الديني والوطني لشجرة الزيتون:

تجسد العلاقة بين الزيتون والمزارع بعدا ثقافيا يتوزع على مسار عقائدي، ومسار وطني؛ فالعقائدي مستمد من الخطاب القرآني إذ أقسم رب العالمين بالزيتون في قوله تعالى: ﴿والتِّينِ وَالزَّيْتُونِ ۝ وَطُورِ سِينِينَ ۝ وَهَذَا الْبَلَدِ الْأَمِينِ﴾، ووصف شجرة الزيتون بالمباركة في قوله: ﴿اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُّورٌ عَلَى نُورٍ﴾ (سورة النور 35). وفي غير موضع من القرآن الكريم ارتبط ذكر الزيتون بنعم الله وتجليات إعمار الأرض نحو قوله تعالى: ﴿وَجَنَّاتٍ مِّنْ أَعْنَابٍ وَالزَّيْتُونَ وَالرُّمَّانَ مُشْتَبِهًا وَغَيْرَ مُتَشَابِهٍ﴾ (الأنعام 99).

وأسهمت الأحاديث النبوية في تعزيز قداسة شجرة الزيتون والزيت، نحو قول الرسول الكريم: «كلوا الزيت وأدهنوا به، فإنه يخرج من شجرة مباركة». ويمتد السياق الديني المقدس لشجرة الزيتون إلى الطوفان الذي يعد حدثا كونيا حدد معالم الحياة الجديدة على الأرض كما تصوره الروايات التاريخية الدينية التي تربط بين غصن الزيتون وانتهاء الطوفان، واستقرار الحياة، وشيوع السلام على الأرض، ولهذا صار غصن الزيتون رمزا للسلام والأمن.

وتعبّر شجرة الزيتون عن العلاقة التاريخية بين الإنسان والوطن، وترمز جذورها للبعد التاريخي لارتباط الفلسطيني بأرضه، وتشكل دليلا على التمسك بأرض الأجداد. وتشكل شجرة الزيتون في الأدب الفلسطيني وخاصة الشعر أيقونة رمزية تختزل دلالات دينية وسياسية. ومازالت قيمة الأرض لدى فئة من المزارعين مرتبطة بوجود شجر الزيتون، فالأرض المزروعة بالزيتون أعلى في قيمتها المادية من الأرض المزروعة بغير الزيتون.

ويكاد زيت الزيتون لا تخلو منه مائدة وخاصة مائدة الفطور كما تعبر الأمثال الشعبية «الزيت عمارة البيت» و«اللي أمه في البيت بوكل خبز وزيت»، و«خبزي وزيتي عمارة بيتي»، و«الزيت عمود البيت»، وغيرها من الأمثال التي تؤكد على أن الزيت أهم من غيره من المواد التموينية. وتؤكد الأمثال السابقة على أهمية الزيت في وجبات الطعام «من غير والسفرة ولا مرة تعمر».

وتـرد شـجرة الزيتـون مقرونـة بخـيرات الطبيعـة الفلسـطينية كمـا في الأغنيـة الآتيـة:

يا طير طاير ميل عالوادي

وجيبلي من كرم العنب زوادي

شوية زعتر مع تين سوادي

والزيت الفغيش وحب الزيتونا

وتبـين الأغنية ذاتهـا فوائـد الزيت الـذي لا يقتصر على الأكل:

زيتوني الأخضر زيتوني الاسمر

من غيرو السفرة ولا مرة تعمر

والقلب يفرح ساعة مايكبر

من منتوجاته احلى صابونا[19]

2) البعد النفسي والاجتماعي في أغاني قطف الزيتون:

تعبر أغـاني الزيتون عن البعد الاقتصادي؛ لأن المواسـم الزراعيـة عامة كانت هـي الدخل الرئيـسي للمزارعين. وما دام معظـم المزارعين يملكون أشـجار الزيتون فمن البدهي أن يجسـد الموسـم بشـرى طـال انتظارهـا، ولعـل هـذه البشرى هي التي شـجعت المزارع ليتغنى بشـجرة الزيتون التي شـبهها بالعروس كمـا يتجلى في الأغنيـة الآتية:

زيتونتي أطيب عروس

ما بتثمن بالفلوس

تحميني الفقر البؤس

ومن شر يوم عبوس

ما أحلاها وقت النوار

والشجر بدون أزهار

إن تشـبيه الزيتونة بالعروس يجسـد الجمـال المثالي في الثقافة الشـعبية التي تـرى في العروس مثـالا للجمال والكمـال والنشـوة، فـلا موصـوف يتفوق عليهـا، فهي سـيدة الجمال والمثـال والاكتمـال، كما أن نفـي ارتباط الزيتونـة بالقيمـة المالية (مـا بتثمن بالفلـوس) يؤكد القيمـة النفسـية والاجتماعيـة لشـجرة الزيتـون التي يراهـا الفـلاح درعـا حصينا يحميه مـن الجـوع أو الفقر، وهي الذخـيرة التي يطمئن لها، وتمنحه الأمان والسـكينة والرضـا. وينسـجم هـذا البعـد النفسـي والاجتماعـي لشـجرة الزيتـون في الأغنية الشـعبية مـع دلالة بعض الأمثال الشـعبية الخاصة بشـجرة الزيتون والزيت التي أشـرنا لها سابقا. وتسـجل المقطوعة السابقة تميز شجرة الزيتـون عـن غيرهـا من الأشـجار مـن حيـث ديمومة خضـرة أوراقهـا، وينسـجم هـذا التميـز والتفـوق مـع الجمـال المثالي لشـجرة الزيتـون في وجدان الفـلاح الذي يقـارب بين جمال شـجرة الزيتـون وأنوثة العـروس من جهة، وتمـيز الزيتونـة بخضرتها عن غيرها من الأشـجار.

ويتغنى الفلاح بحجم حب الزيتون:

زيتونتي يا حبها بلح بلح

لو يدري بها القاضي سرح

يُضمـر هـا التغني والتصوير لحجم حـب الزيتون عناية المـزارع بالشـجرة من حيـث الحراثـة والتقليـم، واختيار الأنواع المحسـنة الـتي تُثمر ثمـرا كبير الحجـم. كما توحي بالتفاخـر بـين الفلاحين في محاسـن ثمر الزيتـون، إذ كان التفاخـر بينهم يشـكل حيزا لافتـا في حياتهـم الاجتماعية اعتمادا على أن الزيتون وخاصة موسـم جني الثمار يشـغل مسـاحة ذهنية وزمنية في حيـاة المزارعين.

وتصـل العلاقـة الوجدانيـة بـين الفـلاح والزيتونة إلى مناجـاة تجسـد ارتباط الفـلاح بشـجرة الزيتون، نحو المقطوعـة الآتيـة:

يا زيتون الحواري	صبّح جدّادك ساري
يا زيتون اقلب ليمون	اقلب مسخّن بالطابون
بجدك بالجدادة	وبدرسك في البدادة[20]

تتضمـن المقطوعـة السـابقة تفـاؤل المـزارع بحجم ثمـار الزيتـون التي يتمـنى لو كانـت بحجم ثمـرة الليمون كـي يحصل منهـا على زيـت وفير يحقـق رغبـة ينتظرها المزارعـون في نهايـة الموسـم وهـي «الخـبز المسـخن في الطابـون» الذي يعد من طقـوس المأكولات الشـعبية الفلسـطينية الـتي ترتبـط بموسـم قطـف الزيتـون في الغالـب. وتتضمن المناجـاة في المقطوعة السـابقة حزمة من المصطلحات الشـعبية التي ترسـم تفاصيـل الحياة

اليومية في موسم الزيتون وهي الصباح الباكر الذي يبدأ فيه الفلاح قطف الزيتون (صبّح جدّادك ساري)، والأدوات المستخدمة (الجدّادة)، و«دراسة الزيتون في البدادة»، أي حجر البد الذي يطحن ثمار الزيتون.

ومن المألوف أن مواسم الزيتون متفاوتة من حيث كمية الثمار. وحينما يكون الموسم غنيا بالثمار يتفاءل المزارعون ويُسمى الموسم «الماسية»، وإذا كانت كمية ثمار الزيتون قليلة يُسمى الموسم «شلتونة»[21]. ومن الأغاني التي تعبر عن البشارة:

زيتونا حامل والزيت بنقط منه

زيتونا يا وحداني يا رب كثّر منه

زيتونا حامل والزيت ع جراره

نايف يا وحداني يا رب تعمر داره [22]

ويجسد تكرار لفظ (زيتونا) في الأغنية مناجاة بين المزارع والزيتونة، كما يكشف التكرار اللفظي عن عشق المزارع لموسم الزيتون.

وحينما تقل ثمار الموسم تعبر الأغنية الشعبية عن عتاب الفلاح للزيتونة كما في الأغنية الآتية:

يا زيتون الحق عليك

واطلع زيتك من عينك

جاء العتاب في الأغنية منسجما مع أسلوب التشخيص والأنسنة الذي تحولت فيه شجرة الزيتون إلى إنسان قصّر في عطائه، وسبب خيبة للمزارع.

أغاني الحث على العمل:

تشجع الأغنية الشعبية العاملين على العمل، وتُسهم في دفع الملل والضجر عنهم وخاصة أن ساعات العمل تبدأ من الصباح الباكر حتى غروب الشمس في الغالب. «ودفعا للملل تبدأ إحدى النساء بغناء «حديوية» ذات وزن خفيف يتفق في إيقاعاته مع حركة اليدين السريعتين. وقد تسرد «الحديوية» قصة مسلية، نحو قصة «الغزالة» التي كان الصيادون يطاردونها، فاستجارت بالنبي عليه السلام الذي حماها وباركها وأرسلها إلى صغارها وأثداؤها مليئة بالحليب، كما يتجلى في كلمات الأغنية الآتية:

والنبي صلوا عليه	وألف صلى الله عليه
وألف صلاة ع محمد	والبعير قبل إليه
و الغزالة زارته	زارته واختارته
قالت جرني يا مختار	جرني من لهيب النار
روحي كن الله جارك	رُوحي رضعي اصغارك
و ارضعو يا صغار مني	وارضعو من دي الحليب
من شفاعات هالحبيب	والحبيب محمدي [23]

تُضمر حكاية الغزالة في الأغنية السابقة معتقدات شعبية مستمدة من الأسطورة التي تفيد أن الغزالة مقدسة بسبب ارتباطها بالشمس التي عبدها العرب قديما. وتُشجع هذه العلاقة بين الشمس والغزالة على رصد المعتقدات الشعبية والأساطير في الأغنية الشعبية الفلسطينية التي تشكل جانبا من الثقافة الشعبية.

أنواع ثمار الزيتون:

رصدت الأغنية الشعبية بعض أنواع ثمار الزيتون، ومنها الصرّي والبري والنبال، كما في الأغنية الآتية :

الصرّي زيته طيب	أما القاطه بغلب
والبري زيته مرّي	أما القاطه بمرر
النبال زيته سيّال	أما لقاطه عجال عجال

فالنوع الصري تكون ثماره صغيرة الحجم، ولونه أسود، ويُسمى أحيانا حب الشعير إذا كان حجمه صغيرا جدا، وتكون السيوله فيه منخفضة. والبري ينتشر في مناطق جبلية كثيرة من الشمال إلى الوسط (جنين، نابلس، رام الله). والنوع النبالي وهو صنف ينسب إلى بلدة «بيرنبالا» في منطقة القدس، أو إلى مدينة نابلس التي كانت تسمى نيوبولس. وثماره تناسب الكبيس والعصير. والكبيس يكون في معظم الأحيان أخضر، ويتصف زيته بالجودة العالية، ويختلف نوعه تبعاً للتربة والمنطقة، وكذلك الحال بالنسبة للون الزيت ولزوجته؛ فاللون يكون فاتحًا في الأراضي الخفيفة. وتصل نسبة الزيت في هذا الصنف إلى حوالي 22 ٪ من وزن الثمرة في مرحلة النضج الكامل، عند اسوداد الثمار[24].

3) مصطلحات وأدوات في أغاني الزيتون:

النكافة والجدادة والعراد. ثلاثة مسميات تتردد في موسم قطف الزيتون؛ فالنكافة عصا قصيرة تستخدم لضرب أغصان شجرة الزيتون بخفة لتسقط ثمار الزيتون، والجدادة أطول من النكافة لإسقاط ثمار الزيتون التي تكون في وسط الشجرة، والعراد أطول من الجدادة لإسقاط الثمار العالية.

ومن الأغاني التي تتضمن مصطلحات وأدوات جني محصول الزيتون:

والمليص زيته طيب	أما القاطه بغلب
يا زيتون الحواري	صبّح جدّادك ساري
بجدك في الجداده	وبدرسك في البداده

ويعني «المليص» في المقطوعة حب الزيتون الأسود الذي يغلب عليه صغر الحجم، وحينما يكون حجمه صغيرا جدا يشبهه المزارعون بـ«حب الشعير»، ولهذا عبرت الأغنية عن صعوبة قطفه وجمعه. ومن المرجح أن تسميته بـالمليص تعود إلى سهولة انزلاقه من اليد، ويعزز هذا الترجيح أن من معاني «ملص» في المعجم «إذا قبضْتَ على شيء فانفَلَتَ من يَدِك قلت انْمَلَص من يدي انمِلاصاً»[25]. ومن المعلوم أن حب الزيتون الأسود لزج رطب يرشح زيته مما يسهم في انزلاقه أو انملاصه – كما ورد في المعجم.

وأما اللقاط الذي يشيع على ألسنة الفلاحين بدلا من لفظ «قطف»، فأصله اللغوي فصيح إذ يقول الفلاحون «لقاط الزيتون»، واللفظ مأخوذ من اللَّقْط وهو أَخْذُ الشيء من الأَرض. ويقال للذي يَلْقُط السَّنابِلَ إذا حُصِدَ الزرعُ لاقِط ولَقّاطٌ ولَقَّاطة. وكل نُثارة من سُنْبل أَو ثَمر لَقَطٌ والواحدة لَقَطة يقال لقَطْنا اليوم لَقَطاً كثيراً[26].

والجداد والجدادة في الأغنية السابقة من أصل لغوي واحد «جدد»، والجدّاد هو الرجل الذي يحمل عصا طويلة يهش بها على الشجرة فيسقط حب الزيتون على الأرض فتلتقطه النساء، فالرجل جداد، والمرأة لقاطة. ولفظ الجداد صيغة مبالغة على وزن (فعّال)، وسمي الرجل بجدّاد بسبب كثرة ضرب الشجرة بالعصا الطويلة. والجدّادة اسم آلة على وزن «فعّالة»، واللفظ مشتق من الفعل «جدد» وفق أصول علم الصرف. وأصل الجدّاد والجّدادة مأخوذ من الجَدادُ والجِدادُ وهو أَوانُ الصِّرام، والجَدُّ مصدرُ جَدَّ التمرَ يَجُدُّه[27].

ويسمى عصر حب الزيتون واستخراج الزيت «دراسة» – كما ورد في المقطوعة السابقة – ودراسة أو درس الزيتون يعود إلى أصل لغوي فصيح؛ فقد ورد في المعجم دَرَسَ الشيءُ والرَّسْمُ يَدْرُسُ دُرُوساً عفا. وَدَرَسَ الأَثَرُ يَدْرُسُ، دُروساً ودَرَسَته الريحُ تَدْرُسُه دَرْساً أَي محَتْه. ودُرِسَ الطعامُ يُدْرُس دِراساً إذا دِيسَ. ودَرَسُوا الحِنْطَة دِراساً أَي داسُوها[28]. وتفيد هذه المعاني المحو والتحول، أي تحول حب الزيتون إلى مادة تشبه العجين. ولا يصير حب الزيتون عجينا أو هريسا إلا إذا دار عليه حجر البد دورات عدة، وتناظر هذه الحالة معنى الطريق الدارس الذي لا يصبح دارسا إلا إذا كثر المشي عليه.

نهاية موسم الزيتون (الجاروعة):

تختزل كلمات الأغنية الشعبية مشاهد ومواقف من العادات والتقاليد التي تخفى على الجيل المعاصر، ولا يعرف تفاصيلها سوى المزارعين الذين شهدوا أو مارسوا تلك العادات والتقاليد، نحو العادات والتقاليد المرتبطة باليوم الأخير من موسم قطف الزيتون، والتي تُسمى «الجاروعة»، كما في المقطوعة الآتية:

بطاطا نشوي بالطابون
نوخذ ع جداد الزيتون
مسخن جروعة بتكون
بعد ما نجيب الزيتات [29]

فالجاروعة هي نوع غير محدد من الطعام الشهي يُؤكل في اليوم الأخير من انتهاء موسم قطف الزيتون، وقد تكون «الخبز المسخن» المشبع بالزيت الجديد، وقد تكون طعاما آخر. كما أن من مشاهد الجاروعة توزيع كمية من الزيتون على الأطفال الحاضرين كي يبيعوا الزيتون ليحصلوا على المال.



الأغنية الشعبية في موسم السمسم:

ما زال الفلاحون يزرعون نبات السمسم في سهول جنين وخاصة في سهل مرج ابن عامر. ويمر جني محصول السمسم بمراحل عدة؛ أولها: اقتلاع نبات السمسم من جذوره بعد نضوج أجراسه، وتجميعه في حزم متقاربة في الحجم ليسهل نقله من مكان زراعته – كما يبدو في الصورة الأولى. والثانية: وضع حزم السمسم على شكل قرص دائري أو هرمي، أو أي شكل يتيح وصول الشمس إلى نبات السمسم كي يتحول لونه من الأخضر إلى الأصفر – كما يبدو في الصورة الثانية. وكان المزارعون – قديما – يضعون حزم السمسم بشكل دائري على سطوح البيوت، وكان يُسمى قرص السمسم. ومن المرجح أن وضع قرص السمسم على سطح البيت كان يهدف إلى منع الدواجن من أكل الحب، أما حماية السمسم من الطيور غير الداجنة فكان المزارع يعمد إلى نصب «فزاعة» بين حزم السمسم لتخويف الطيور البرية. وثالثها: «كت» السمسم وهي ضرب الحزمة بعصا صغيرة كي تنزل حبوب السمسم إلى الأرض.

ومن أبرز الأغاني الشعبية في موسم جني السمسم:

يا زارعين السمسم	يا زراعين السمسم
خلي السمسم بأجراسه	خلي السمسم بأجراسه
واللي يهوى وما يوخذ	واللي يهوى وما يوخذ
كبّوا السكن على راسه	كبّوا السكن على راسه

تمزج كلمات الأغنية الغزل بالسخرية في سياق زمني يرتبط بموسم السمسم. ولا تجد الدراسة تعليلا لهذا الربط؛ إذ إن الأغنية الموروثة جيلا عن جيل تبقى كلماتها وتخفى مناسبتها؛ لأن الذاكرة الجماعية تردد الأغنية وتنسى سببها ومناسبتها.

ومن الأغاني التي تشير إلى وضع قرص السمسم فوق سطح البيوت:

والسمسم الاخظر جلّل الحيطان

قوم يا ابو محمد وافتح الدكان

اقطع يا محمد بدلات العرسان

وهذي الفرحة ناويها زمان[30]



وتتضمن كلمات الأغنية بعدا اقتصاديا يرتبط بانتظار المزارع لموسم السمسم كي يبيع المحصول، ويشتري حاجاته، أو ينفذ مشروعا اجتماعيا كالزواج، كما تشير دلالة الأغنية. كما تدل الأغنية على فرح المزارع بمشهد قرص السمسم الذي «يجلل» سطح البيت.

ومن أغاني موسم السمسم التي يغلب عليها الإيقاع الهادئ والكلمات البسيطة:

السمسم بجراسه   والعسل بقراصه

الله يمسيكم بالخير   كل واحد براسه

والسمسم باسمه   والعصر جانا قسمه

الله يمسيكم بالخير   كل واحد براسه

نتائج الدراسة

تحدد الأغنية الشعبية في المواسم الزراعية الهوية الوطنية، وتجسد العلاقات الاجتماعية، وترسم التعالق بين الإنسان والأرض.

تتميز الأغنية الشعبية بساطتها في المعنى واللفظ والتراكيب، ويتفاعل معها أبناء الشعب بمختلف مستوياتهم الفكرية.

صوّرت الأغنية الشعبية في المواسم الزراعية العاطفة المتبادلة بين الرجل والمرأة بلغة قريبة الغزل العذري في الشعر العربي.

يُسهم الإيقاع المنظم للأصوات في أثناء العمل على انتظام حركة العمل وتنسيقها وتُسهم كلمات الأغنية في دفع الملل والضجر عنهم وخاصة أن ساعات العمل تبدأ من الصباح الباكر حتى غروب الشمس في الغالب.

تمثل الأغنية مرجعا تراثيا للأدوات التي كانت تستعمل في المواسم الزراعية.

تعبر أغاني المواسم عن البعد الاقتصادي؛ لأن المحصول الزراعي يكاد يكون الدخل الوحيد للمزارع.

الهوامش

1. انظر: قانصو، أكرم: التصوير الشعبي العربي، عالم المعرفة، 1995، ص50.
2. انظر: كناعنة، شريف: من نسي قديمه تاه – دراسات في التراث الشعبي والهوية الفلسطينية، ط1، مؤسسة الأسوار، عكا، فلسطين، 2001، ص66
3. البرغوثي، عبد اللطيف: الأغاني العربية الشعبية في فلسطين والأردن، ط1، مطبعة الشرق العربية، فلسطين، القدس، 1979، ص 18.
4. انظر: صلاح، شيماء: تعريف الأغنية الشعبية وخصائصها، مجلة الموسيقى العربية (مجلة ثقافية موسيقية تصدر عن المجمع العربي للموسيقى، جامعة الدول العربية HTTP://ARABMUSICMAGAZINE.COM
5. انظر: كناعنة، شريف: دراسات في الثقافة والتراث والهوية، المؤسسة الفلسطينية لدراسة التراث (مواطن)، رام الله، فلسطين، 2011، ص120.
6. المرجع نفسه، ص120.
7. المراغي، عبير داود. تأثير الاحتلال الإسرائيلي على الهوية الوطنية الفلسطينية – التراث الشعبي أنموذجا – رسالة ماجستير، إشراف: مسعود الربضي، جامعة الشرق الأوسط، 2013، ص 39.
8. انظر: كناعنة، شريف وآخرون: المأثورات الشعبية، منشورات جامعة القدس المفتوحة، ط1، 1996، ص 72
9. انظر: علوش، موسى: الأغاني الشعبية الفلسطينية، ط2، دار علوش للنشر، بيرزيت، فلسطين، 2001، ص13.
10. انظر: العمد، هاني صبحي: أغانينا الشعبية، وزارة الثقافة الأردنية، 2009، ص162.
11. أبو عليوي، حسن: الشعر الشعبي الفلسطيني (الموسوعة الفلسطينية)، ط1، مكتبة المهتدين، بيروت،



(فرقة معان للفنون الشعبية تؤدي السحجة المعانية)

السحجة المعانيّة

لون مميز من ألوان الغناء الشعبي في الأردن

أ. عبدالله آل الحصان - كاتب من الأردن

يتميز الغِناء النابع من عامة الشَّعب، عن الغِناء الذي يبدعه الشُّعَرَاءُ المحترفون ببساطة المعانيّ، وبطرافة الأفكار كما يتميز أيضاً بالعفوية المحببة وبصدق الإحساس البريء من التكلف المجوج ومن الحذلقة المستكرهة[1].

في مدينة معان جنوب الأردن كانت الأَغَانِيّ الشَّعبيَّة مُنتشرة بشكل كبير منها ما هو بالأصل من الأشعار وبعضه كان الأهالي يقومون عَلَى تأليفه خلال الـمُنَاسَبَات وبشكل عفوي[2]، ونوع أخير وهو ما تم تناقله من جيل إلى جيل، ومن ثَمَّ تم تطويره وأضيفت إليه نصوص جديدة أو تم تحريفه حسب الحالة أو المناسبة وهكذا، ولم يُعرف حتى الآن من هو المؤلف الأول لهذه الأُغنيَة التي ظلت تتردد إلى يومنا هذا.

فقد اعتمدت الأُغنيَة عَلَى اللهجة العَامِّيَّة المبسطة في بنائها اللغوي، وسهولة استيعابها وتذوقها نظراً لبساطة عنصري بنائها اللغوي والموسيقي، إضافة إلى التلقائية والوضوح والعفوية في التعبير والروح الجماعية في التأليف والتلحين والأداء[3]. أو ما يعرف باللحن الفلكلوري الشائع بين أفراد وجماعات المجتمع، إضافة إلى المضمون الشَّعبيّ[4].

أمـا الرقـص الشَّـعبيّ - دون غـيره مـن المأثـورات - اختـص بالمحـاكاة، فقـد كان الإنسـان البـدائي، يحاكـي حركات الطبيعـة والحيوان ثـم الإنسـان نفسـه بيـد أنـه مـع مـرور الزمـن أصبـح يحاكـي الأفعـال والحـوادث[5].

وفي مدينـة معـان يقـوم الأهـالي بأعمارهـم المختلفـة بـأداء الرقصـات الشَّـعبيَّة المتنوعـة الـتي تمـيزت بتنـوع ألوانهـا وأشـكالها مـع مراعـاة العـادات والتقاليـد، ويقـوم الرجـال بذلـك ببراعـة فائقـة في أداء رجـولي أصيـل يتناسـب مـع المناسـبة الـمُقامة كمجموعـة واحـدة وبحركات متناغمـة مع مرافقـة الأَغَانِيّ الشَّـعبيَّة وأدوات موسـيقيّة كالطبـل والـدف والشـبابة، فالرجـال بمختلـف أعمارهـم يـؤدون الرقـص الشَّـعبيّ في الـمُنَاسَبَات والاحتفـالات في أماكـن وسـاحات مفتوحـة في الأحيـاء يتخللهـا إظهـار القـدرات لـكل مُشـارك ممـا يُضفـي منافسـة مـميزة.

السحَجَه المعانيّه

«سـحج» أحـدى الكفـين أثنـاء الصفـق عـن الآخـرين، بمعـنى ضَـرْب الأَكُـفّ بعضهـا بعـض بشـكل يسـمع لـه صـوت بحَمَاسـة، و«المعانيّـة» نسـبة إلى مدينـة معـان الـتي اشـتهرت بهـا.

والسـحجة شـعر شـعبيّ أخـذ اسـمه مـن الرقصـة الفلكلوريـة المرافقـة لـه وهـو شـعر زاخـر بالمعـاني ذات الـدلالات في مختلـف ضـروب العـادات والتقاليـد السـائدة في المجتمـع، كمـا أن للسـحجة لونـاً غنائيـاً يغـوص في بحـر زاخـر مـن الأمثـال والحكـم والأقـوال في إحـكام شـديد مـن الترابـط والإيحـاء[6]. في أبيـات شـعرية مـميزة بمعانيهـا تجـاوز عددهـا الألـف بيـت.

السحجة القديمة

إن أكـثر شـخص يُمكـن أن يصـف لنـا السـحجة القديمـة هـو الشـيخ حمـزة العـربي الـذي عـاش في معـان وعمـل فيهـا قاضيـاً خـلال الفـترة (1922-1931م)[7]، حيـث وصفهـا قائـلاً: «يحتفلـون في الأعـراس، فيقيمـون الأفـراح ويطعمـون الطعـام ويتخـذون الولائـم وينحـرون الإبـل ويذبحـون الذبـائح، فيجتمـع الرجـال مـن بعـد صلاة العشـاء حيـث يرتـدي كل مـن أولئـك الشـبان أفخـر مـا لديـه مـن الثيـاب العربيّـة، ويحـتزم بحزام يتألـق بأمشـاط الفشـك (رصاص البنـادق) الجميلـة، ويبيتـون هنـاك تلـك الليلـة يحيونهـا في فـرح وسـرور، يتناشـدون فيهـا أشـعارهم المشـتملة عَلَـى الغـزل والنسـيب[8]، والوصـف والتشـبيب[9]، والفخـر والحماسـة، إلى غـير ذلـك مـن فنـون الشـعر الـتي لا تـزال تتجلـى في أشـعارهم، ومـا تلمسـه بالـذوق الرهيـف[10] مـن المعـاني الرقيقـة في نظمهـم، ومـا يباشـر قلبـك مـن الأحاسـيس الـتي تتذوقهـا في أغانيهـم الـتي يسـمونها «بالسّـحجة» وغالبهـا في الفروسـية والشـجاعة، ولأهـالي معـان في ذلـك النبـوغ[11] عَلَـى غيْرهـم ممـن يجاورهـم مـن أهـل هـذه القـرى، ولاسـيما في الأعـراس حيـث تجدهـم يجتمعـون مـن كل صـوب، فيحيـون ليلـة العـرس إلى أن يسـفر الصبـح وقوفـاً عَلَـى الأقـدام، يتمايلـون يمينـاً وشـمالاً وخلـف وأمـام تخامرهـم لـذة الطـرب والغـرام.

ولهـم في هـذا الرقـص كيفيـات[12] منظمـة، حيـث يشـكلون حلقـة منهـم يوقـدون في بحبوحتهـا[13] نـاراً تـضيء عليهـم ويصطلـون بوهجهـا[14]، إذا كان العـرس في فصـل الشـتاء، هـذا مـا يتخذونـه مـن المصابيـح الإفرنجيـة «اللوكسـات» المتألقـة كأنّ كل مصبـاح منهـا كوكـب وقّـاد[15] في جنـح الـدّجى[16]، ورواة هـذا الشـعر منهـم أشـخاص اختصاصيّـون يحفظونـه جيـداً ولا يغيـب عنهـم منـه شيء، فيبتـدئ أحدهـم بـأول بيـت مـن القصيـد بضـرب مخصـوص عَلَـى أن يناسـب اللحـن الـذي شـرع[17] بـه مـن ذلـك الغنـاء، فيتلقـاه منـه كل مـن انتظـم في عقـد تلـك الحلقـة، ويكـون هـو واسـطة ذلـك العقـد، أو كمـا قـال الرصـافي: «(فتحسـبه بـدراً وهـم هالـة البـدر) يتنقـل بهـم مـن ضـرب إلى ضـرب، ومـن لحـن إلى آخـر ومـن قصيـدة إلى غيرهـا، وتراهـم يرقصـون رقصـاً منظمـاً يناسـب أوزان ذلـك القصيـد وضروبـه ويلائـم لحـن ذلـك الغنـاء، وقـد يقسـمون تلـك الحلقـة إلى قسـمين علـى هيئـة قوسـين متقابلـين، يتصـدر كل قـوس واحـد مـن أولئـك الشُّـعَرَاء، فيبتـدئ بالبيـت مـن



شعر يرتجله لقومه الذين تصدرهم، فيعيدونه معه إنشاداً، ثم يسكتون هنيهة[18] فيبتدئ شاعر الفريق الثاني ببيت يرتجله في جواب الأول يشاركه فيه حزبه إنشاداً، وهكذا لا يزالون يتساجلون على هذه الكيفية جانباً من اللّيل، وربما نظموا منهم سلسلة هم حلقاتها على هيئة قوس يشكل نصف دائرة بين يدي تلك الدار ينتهي أحد طرفيها بجانب المنزل الأيسر، والطرف الآخر ينتهي إلى الجانب الأيمن، وفي طرف من قابي[19] قوسها أحد أولئك الشُّعَرَاء المجيدين يرتجل في شعره بطريقة المساجلة المتقدمة بيتاً من النشيد ويجيبه الآخر ببيت، والسيدات يزغردن، يمزجن زغاريدهن بأصوات أولئك الأسود، حتى إذا كلّ[20] أحدُهم فأحس بالتعب واحتاج إلى الاستراحة انفصل بلطف وانخرط غيره في موقعه من ذلك العقد».

ويضيف[21] «وتراهم في حال رقصهم يصفقون بأيديهم تصفيقات حادّة توازن تلك الألحان ولا تختلف عنها قيد شعرة بعدد مخصوص مضبوط، وربمّا أنهم فصلوا بين ضربات ذلك التصفيق بسكتة صغيرة كي لا يختل وزنه مع أوزان ضروب تلك الأنغام، هكذا مثلا : طقطقطق سكتة طقطقطق سكتة، والغالب في هذا التصفيق أن يكون في حالتي الانحناء بالرؤوس والرفع من ذلك الانحناء والكستات فيما بين ذلك، ويصفقون وأيديهم ممدودة للغاية، فإذا انتصبوا قياماً صفقوا بها وهي مرفوعة مما يلي الرأس مواجهة، وإذا انحنوا صفقوا بها وهي ممدودة مما يلي الركب، فيطقطقون ثلاثاً في حالة الرفع وثلاثاً في حالة الانحناء ويسكتون، أي يفصلون بين ذلك، وإذا ازداد معهم الوجد وخامرت أفئدتهم لذات الغرام يبالغون في الانحناء حتى يكادوا يصلون إلى الأرض بجباههم، وفي الرفع حتى تكاد تتثنى متونهم (ظهورهم) إلى الوراء، ويفصلون أيضاً بين الطقطقة والثالثة بفصل صغيرة جداً حتى لا يكاد يشعر به السامع، فتكون الاثنتان الأوليان والثالثة منفردة تقريبا هكذا (طقطق طق) وعلى كل، فإن المستمع يتخيل في مثل تلك المحافل معاني الشجاعة العربيّة والفروسية والفخر والحماسة، ورقة الغزل والنسيب والصّبابة والتشبيب، كأنها متجسمة تكاد تلمس بالبنان، ويتصور أُسْد الشَّرى وفرسان الوغى مما يملأ القلب مسرة ويفعم الصدور انشراحاً».

السحجة الحالية

هي ذاتها السحجة القديمة، لكن الاختلاف أن السحجة الحالية يقوم عَلى أدائها مجموعة يحفظون أبيات من الشعر ويكررون ما يحفظونه من أبيات دون وجود شاعر يبتكر أبيات جديدة وآخر يجاريه، بنفس الطريقة والأداء.



والسحجة مكونة من كلمات جميلة ذات معاني رددها الآباء والأجداد، ويقوم بأدائها عدد كبير من الرجال الكبار في السن وتكون في البداية على شكل صف طويل من هؤلاء الرجال (المشاركين) ويقارب عددهم من 20-40 شخصا وربما أكثر من ذلك، وهؤلاء المشاركون هم أكثر الحاضرين حفظاً للسحجة إذ يبلغ عددها المئات أو أكثر، وتستغرق السحجة ساعات طويلة وعند إتمام عملية الاصطفاف وتزايد العدد يقومون بتقسيم أنفسهم إلى قسمين أو فريقين، أي كل قسم يشكل فريقاً أول والقسم الثاني فريقاً ثانياً يبدأ الفريق الأول بأول البيت والفريق الثاني يكمل شطر البيت وهي[22]:

الفريق الأول : أول القول نمدح بذكر النبي

ويرد عليهم الفريق الثاني: يا شفاعة محمد وجيرة علي...وهكذا .

وغناء السحجة اقرب إلى المواويل لكن القصيدة، تقتصر على بيت واحد يجمع جدة في مضامينه، من حكم وأمثال وخيال خصب في كلمات قليلة معبرة:

الرمل ما ينعجن والشوك ما ينداس

والسر ما ينطلع على كثير الناس

والحقيقة أن من أراد أن يكتب شرحاً لأحد أبيات هذا اللون من الشعر فإنه سيحتاج إلى كتابة صفحات قبل أن يتمكن من إيصال ما يتضمنه البيت من معاني للقارئ[23].

مراحل السحجة

وعن رقصة السحجة يقول الكاتب علي أبو حمده[24] في مؤلفه السحجة المعانية: «تكون رقصة السحجة من خلال عدة حركات وأداء معين وعلى حسب النغم والقافية، ومن هذه الحركات الوقوف معاً والجلوس منتصف الصف الثاني والانحناء بالظهر وجلسة القرفصاء مع تصفيق الأيدي وإدارة الوجوه يميناً وشمالاً وحركة الرأس، كما يقوم شخص وربما أكثر بالوقوف أمامهم للمشاركة معهم في جميع الحركات والأداء، كما يتفق البيت مع الحركة منسجماً مع المعنى واللفظ والصوت، والصوت له عدة درجات بطيء ووسط وعالٍ ونوع أخر يسمونه الجر «المد». ويقولون «جروها جر» أي أن تكون بطيئة صوتاً وحركة بهدف جعل المشاركين في السحجة يأخذون قسطاً من الراحة دون قطع السحجة[25].

ويقول الباحث مصطفى الخشمان[26] أن للسحجة مرحلتين: «الأولى عملية إحماء وتُسَمَّى القاف الأول والرقص به خفيف (ميلان نحو اليمين والشمال) مع تصفيق، أما القاف الثاني فيتصف باشتداد الرقص



وذلـك بضـم الأجسـام ببعضهـا وخضوعهـا للأسـفل ثـم للأعلـى مـع التصفيـق الملائـم للحـن ويقـوم الرجـال بذلـك ويرقـص أمامهـم بالسـيف أحـد الراقصـين »[27].

شـعر السـحجة مـوزون علـى وزن بحـر البسـيط التـام[28]

مستفعلن / فاعلن / مستفعلن / فعلن

ولا بـد مـن توافـق قافيـة الصـدر مـع قافيـة العجـز ويـأتي الشـعر واللحـن عَلَـى (لحنـين مختلفـين).

القـاف الأول : هـو أول مـا تبـدأ بـه الغنـاء والرقـص وهـو بمثابـة عمليـة إحمـاء ويـأتي علـى وزن تفعيلـة فاعلـن أربـع مـرات[29]

أول القـــول نمـدح بذكــر النبـي

يا شفاعة محمـد وجيرة علـي

القاف الثاني : يبدأ به المغنون والراقصون بعد فترة من غنائهم للقاف الأول وتأتي تفعيلته على وزن[30] :

مستفعلن / فاعلن / مستفعلن / فعلن

أغاني النساء في السحجة

كانـت النسـاء تغـني أغـاني السـحجة في مجموعـة تقـف بشـكل دائـرة وتمسـك كل واحـدة بحـزام جارتهـا وتقـف في وسـط فتـاة تحمـل في يديهـا (دفـاً) صغـيراً أو (محقـان سـكر) ومـع النقـر عَلـى الـدف وخبـط الأرجـل الخفيـف تتحـرك المجموعـة بنقـلات موزونـة ومتسـاوية ويغنـين أبياتـاً مـن السـحجة موجهـة مـن المـرأة للرجـل، ومـن هـذه الأغـاني الـتي تعتمـد عَلـى وحـدة البيـت الشـعري دون ارتباطـه بالأبيـات الـتي تليـه باعتبـار البيـت قصيـدة مكتملـة[31]:

جوزوني وانـا صغيره ما دريت

طلقونـي مــن النذل والا غديت

سايق عليك النبي يا نذل طلقني

ما طول الروح عند النذل غير أبنـي

عَلَيُوم[32] الـك يا (فلان) من بني عمي

لا ذبح جمل صاحبي واثنين من زملـي[33]

ولا بـد مـن التنويـه أن المرحـوم رشـيد زيـد الكيـلاني الـذي عمـل معلمـاً في معـان في الأربعينـات مـن القـرن المنصـرم نقـل الكثـير مـن هـذا اللـون وأدخـل بعـض التعديـلات علـى بعـض الأبيـات وأبـدل بعـض الكلمـات ثـم قدمهـا للإذاعـة لتغنـى بأصـوات عـدد مـن المطربـين[34].

ومنها التي غناها الفنان توفيق النمري وهي «ريدها ... ريدها»[35] وهي بالأصل من السحجة المعانيّة.

وتتعدد أغراض السحجة المعانيّة ومنها[36]:

الفخر والغزل والحكم والأمثال والكرم والشجاعة والصبر، وغير ذلك.

نماذج من السحجة المعانيّة[37]:

-أول القول نمدح بذكر النبيّ
يا شِفَاعة محمد وجِيرة علي[38]

-يا قاعدين كلكو ربي يهنيكو
والطير الأخضر يرفرف من حواليكو[39]

-يا قاعدين كلكو ربي يهنيكو
في وسط بستان طير اخضر يناغيكو

-يا هلَ الفرح ربي يبارك ليكو
كُلّ ازغير[40] عَلَىَ الحولِ يُدرج ليكو

-الله عَ الحُب واللي علموني إيّاه
لو طَاح جوا البحر لطَيح أنا وإيّاه[41]

-الله يجازيك يا قلبي وتستاهل
يا اللي ولّعت المحبة مع ولد جاهل[42]

-الله يجازيك يا قلبي بجوز رصاص
يا اللي ولّعت المحبة مع بنات الناس

-وَنّيت يا قلب كِل الناس وَنُّولَك
والناس فيهم رجا بَلكِن يَحِنولَك

-يا (بِيّ فلان) لا توخذ عَلَى بالك
العِز عِزك والنشامى فدوى لك

-يا (بِيّ فلان) يا كوم الذهب الأصفر
يا اللي قلوبَ العدا منك بتتحسر

-يا (بِيّ فلان) يا خيمة عَلَى عمان
يا خيمة العز منصوبة بلا عمدان

-عَجَاج سَرمُوجتك[43] يُومِن لَبِستيها
دوا لَعِيني لَن طَبَ الرّمد فيها

-سايق عليك النبي والمصطفى جَدك
خَدك مِن الورد والا الورد مِن خَدك

-الزين ناطر دوالي بالكروم[44] بايت
وقلوبنا مولعة من زمن فايت

-يا بِنت يليّ عَبَاة الشَّب أخذتيها
ثوبً جِديدً وعَلَى صُلِبك[45] طويتيها

-الصاحب اللي توده تطعمه خيرك
يضحك معك بالحنك وعينه عَلَى غيرك

-ملعون أبو اللي ضرب صبحة[46] وبكاها
لقطع يمينه واخلّي الدّود يرعاها

-أحبابنا اللي نَسُونا بعد قد الجيب
لابد ما نغتني والفقر ما هو عيب

-أحبابنا مِن بطانا فسلّوُ فينا[47]
مِن قِلة المال باعوا واشتروا فينا

-أحباب يا أحباب مِنَ الغيبات كيف انتو
ما نبّت الشيب فوق الراس غيرانتو

-مسيك بالخير يابو خدود مِحمّرة
عِز الرفق دوم والاَ فراقِ بالمرة

-مسيك بالخير يا مشمش بعيدانهُ
يللي تحاَربت أنا وأهلي عَلَى شانهُ

-سِلك الحرير[48] يجرحك وش حال ملبوسك
حرصك يدنّق[49] عليك النذل ويبوسك

-تدحرج المسك مِن جيبه وجرح ساقه
نيّال مِن رافق الحلو وأكل زاده

-يا جالب البُن بيش[50] الرطل مِن بنّك
وامبارحه العصر شفت اللي اشترى منك

-ياحباب يومِن سمعنا فرحكم جينا
مِن خوف هرج العتب والدرب ترمينا

-وحلمت يا زين انك بالمنام عندي



وأبيض من القطن وأنعم من حرير هندي

-إنتو تعزّوا الطنّب ولا تخلونه

إحنا نعز الطنب وأرواحنا دونه

-روحيني عن الشوب[51] يا فاطري[52]

نومة العصر[53] لذة علّى خاطري

-واقبلي يا مليحة هَلاً بك هَلاَ

واقبلي كان يرضيك قولت هَلاَ

-أم الحجول سلمت وأم الختوم فاتت

ياريتها سلمت من قبل ما فاتت

-والله لزرع طريق معانِ ريحاني

عشان الحلو غزال البر عطشاني

-والله لزرع طريق معانِ لوز اخضر

عشان الحلو غزال البر يتمختر

-والله لولا العنا والدرب ترمينا

البعد ما كادنا لأحبابنا جينا

-لا تحسبكو كثرتكم تغلب جماعتنا

بالسيف من وسطكم نوخذ جماعتنا

-ومعان يا ديرتي والكل يهواها

شبابها تنتخي[54] والرب يحماها

-قطعت موج البحر عايم ولا ابتليت

ياربي تغفر ذنوبي كلّ ما زليت

-طلقت من موزري[55] لو انّ لحقناهم

لرد زمل[56] المليحة لو ذبحناهم

-البيض[57] مثل القطا[58] جنّك رفوف رفوف

والسُمر مثل القرنفل بالورق ملفوف

-ابريحة المسك يا بنيّة ذبحتيني

التي سبب علتي[59] يوم(ن) لقيتيني

-لا تطلعي عَ السلالم والهوى غربي

لا تطلعي عَ السلالم تجرحي قلبي

-والرمل ما ينعجن والشوك ما ينداس

والسر ما ينطلع على كثير الناس

-يا حسرة النذل يوم البيض خلنه

يقعد على الرمل ويعجن عشامنه

-احنا ثلاثة ومن جور الزمان اثنين

يا (احمد) لا تنغبن[60] خلي الدمع بالعين

-يا بركة معان جمي والتلي ميه

وردن عليك الصبايا شوفهن غيه

-إن كان صلبك سخيف تحمل الميله

خذلك جنيهين وأمرح عندنا ليلة

-يا بنت طلي على مرابعنا وشوفي

واللي تذر تذر يوم فراقنا يوفي



زاوية من صحن دار الجلولي

«دَارُ الَجلُّولِي»

أثر من الحياة الإجتماعيّة والثقافية بمدينة «صفاقس» بين القرن الثّامن عشر والقرن التّاسع عشر

د. علياء العربي – كاتبة من تونس

«نقّل فؤادك حيث شئت من الهوى

ما الحبّ إلاّ للحبيب الأوّل

كم منزل في الأرض يألفه الفتى

وحنينه أبدا لأوّل منزل» أبو تمّام[1].

تزخر البلاد التّونسيّة -الّتي مثّلت بوّابة لتعاقب حضارات عديدة- بالكثير من المعالم الأثريّة الّتي تصوّر لنا الماضي ومدى علاقته وتأثيره على الحاضر. وبدون شكّ فإنّ كلّ حضارة مرّت على البلاد التّونسيّة تركت بصمتها بالضرورة في الحياة العمرانية وفي مختلف مظاهر الحياة الإجتماعيّة والثقافية الّتي تتجسّد في: اللّباس والمفروشات والأكل وأدوات حفظ الأكل والطبخ والعمل ووسائل العمل وطرق الإحتفال بمختلف المناسبات، أو كذلك في المعتقدات.

ونتيجة لـمختلف هـذه المظاهـر الإجتماعيّـة تتولّـد الهويّـة[2] التّونسـيّة الّـتي بدورهـا تتشـكّل بـشيء مـن التنـوّع -الموحّـد في جوهـره- مـن جهـة إلى أخـرى نظـرا لمـا للمنـاخ الجغـرافي مـن تأثـير علـى الشّـخصيّة[3]. وبالتّـالي فـإنّ طبائـع وعـادات وتقاليـد سـكّانها مهمـا تلاقـت وتشـابهت فإنّهـا بـدون شـكّ سـتختلف في العديـد مـن الجزئيّـات، فالمنـاخ الطّبيعـي لشـمال البـلاد التّونسـيّة يتميّز بالإعتـدال، علـى عكـس جنوبهـا ذي المنـاخ الصّحـراوي القاحـل.

ويمكـن إعتبـار مدينـة «صفاقـس» بوّابـة هـذا الجنـوب التّونـسي، ويُقـال لهـا علـى ذلـك «عاصمة الجنـوب الجـاف القاحـل المتعطّش للأمطار لعطشـه. عطـشى تعـاني مشـاكل الـرّي وتوليهـا اهتمامـا كبـيرا وخفـف أزمتها هاته وجودها على ضفـاف البحر الأبيض المتوسـط المعطاء السـخي المـدار بأمطاره حيـث يعتدل الطقـس وتتعـدد مـوارد الـرزق. ويطيـب العيش»[4].

وبمـا أنّ صفاقـس هـي عاصمـة الثّقافـة العربيّـة لسـنة 2016، فإنّنـا أمـام فرصـة تاريخيـة للتعريـف بهـا وبمعالمهـا وبرجالهـا وعلمائهـا وثقافتهـا لـكلّ العالـم مـن جهـة مـا هـي محصـول حضـاري فينيقـي رومـاني عربي-إسـلامي.

علـى ذلـك سـنتناول في هـذه الدّراسـة التوثيقيـة أحـد المعالـم الأثريّـة المتعلّقـة بـهذه المدينـة وهـو «دَارْ الجَلُّـولِي»، هـذا المعلـم الفريـد مـن نوعـه في هـذه الجهـة مـن البـلاد التّونسـيّة، والّـذي تحـوّل بعـد الإسـتقلال مـن الإسـتعمار الفرنـسي الّـذي تحقّـق سـنة 1956 إلى متحـف للفنـون والتّقاليـد الشـعبية.

ومـا الأبيـات الشّـعريّة الّـتي إسـتُهلّ بهـا هـذا المقـال إلاّ تعبـير عـن عشـقي لمدينـة «صفاقـس» الّـتي تمثّـل مسـقط رأسي، والّـتي أسـعى جاهـدة أن أعـرف عنهـا أدقّ المسـائل مـن حيـث تاريخُهـا في الباديـة والمدينـة ومـا يتصـل بهمـا مـن قضايـا عمرانيـة وثقافيـة مـن خـلال مـا بقـي مـن بعـض الآثـار الملموسـة أو مـن خـلال المـوروث المـادّي أو الشّـفوي الخـاص بمختلـف جهاتهـا الّـذي تحفظـه الذّاكـرة الجماعيّـة لأهاليهـا، والّـتي يجـب حمايتهـا مـن الإندثـار وتمريرهـا إلى الأجيـال اللاحقـة[5].

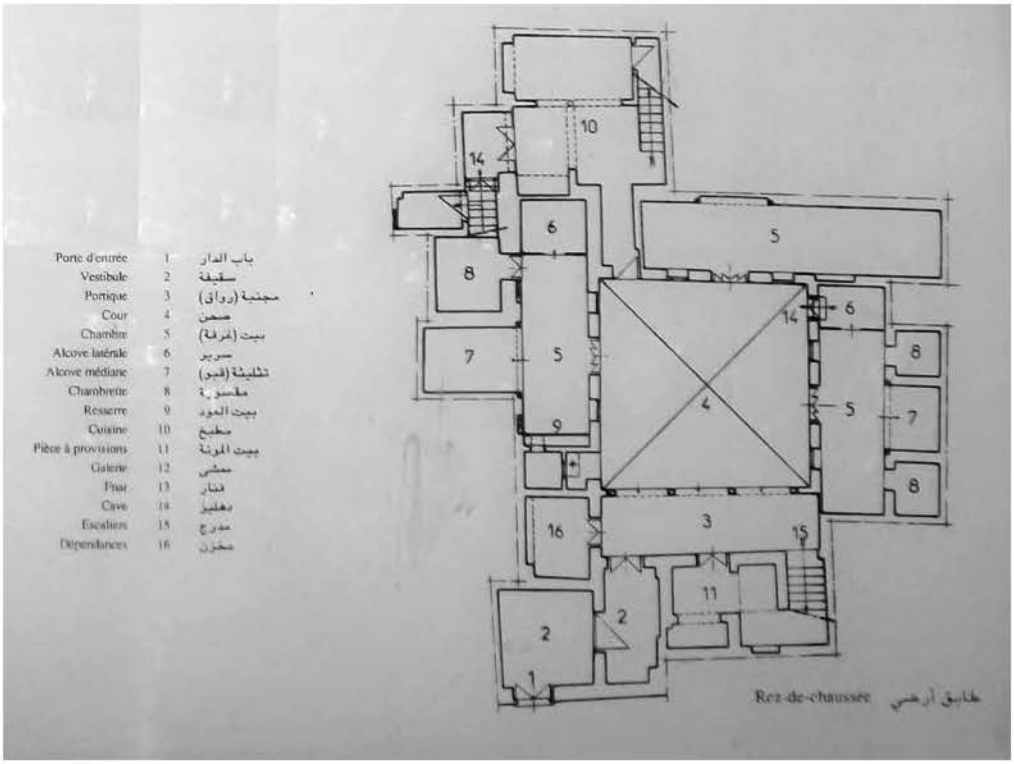
وبعيـدا عـن حُـمّى «المديـح» والمبالغـة في وصـف جمـال صفاقـس أو ديارهـا وأهلهـا الـتي يمكـن أن تتّصـف بـه دراسـات مـن هـذا النّـوع، فإنّنـا نحـاول الإلـتزام بالأبعـاد العلميّـة والموضوعيّـة في مقالنـا، وذلـك رغبـة منّـا في الإضافـة والإفـادة بـكلّ مصداقيّـة وموضوعيّـة، والإسـتفادة ممّـا تـمّ التوصّـل إليـه في بحـوث علميّـة أخرى حتّى لا تصير العديـد من المظاهر الثّقافيّة في طيّ النّسـيان، فنكـون بذلـك عرضـة لتبنّـي منهـج اغـترابيّ تتعـرّى فيـه الأصالـة لتلبـس ثوبـا لا يليـق حتّـى بمبـادئ الحداثـة الـتي تتشـدّق دومـا بالحديـث عنهـا.

لمحة حول مدينة صفاقس

تبقـى المـادّة الـتي تطرّقـت بعنايـة إلى مدينـة «صفاقـس» -في المصادر التاريخية قديمها وحديثها- بعيـدا عـن التوصيـف السّـطحي، قليلـة رغـم وجـود عـدد مـن الدراسـات الحديثـة الـتي كوّنـت لبنـة هامّـة يمكـن الإنطـلاق منهـا لمزيـد العنايـة بالكتابـة حـول «صفاقس» (المدينة -البادية- الثقافة- المجتمـع- الحيـاة الإقتصاديـة).

ويسـمح لنـا الإطـار هنـا بتعديـد بعـض مـا كُتـب عـن صفاقـس، وهـي مجموعـة لا يُسـتهان بهـا مـن الكتـب والمقـالات المنشـورة(دون اعتبـار البحوث العلمية المرقونـة الـتي تعـدّ بالمئـات وهـي غـير منشـورة) الـتي تناولـت المشـهد التاريـخي مـن زوايـا مختلـف تاريخية-ثقافية-تراثية-جغرافية-إقتصادية وسياسـية...) ونذكـر منهـا في مـا يلـي وفي غـير حصـر باللغـة العربيـة واللغـات الأجنبيـة:

- نزهـة الأنظـار: محمـود مقديـش، دار الغـرب الإسلامي، تحقيـق علـي الـزواري ومحمّـد محفـوظ، 1988.
- تاريـخ صفاقـس: أبـو بكـر عبـد الـكافي، التعاضديـة العماليـة للطباعـة والنشـر، ثلاثـة أجـزاء، 1966.



تخطيط للطابق الأرضي لدار الجلولي

- تاريخ السقاية في صفاقس: حسونة المولي، المطبعة الكبرى للجنوب التونسي، د.ن.
- صفاقس: علي الزواري، دار الجنوب للنشر، 1980
- معجم الكلمات والتقاليد الشعبية بصفاقس، علي الزواري ويوسف الشرفي، 1998.
- صفاقس حديث القلب: عبد القادر المعالج، كاهية للنشر، 1997
- السماع عند الصوفية والحياة الموسيقية بصفاقس: علي الحشيشة، د.ن، 2000.
- باب بحر صفاقس: التاريخ الذاكرة الهوية: رضا القلال، مخبر البحث حول الجهات والموارد التراثية، ميم، 2008.
- صفاقس جذور وأجنحة: محمّد الحديجي، دار نهى للطباعة والنشر والتوزيع، 2009.
- صفاقس المدينة البيضاء: رضا القلال، مخبر البحث حول الجهات والموارد التراثية، ميم، مارس 2013.
- كان يا ما كان في صفاقس: محمد الحبيب السلامي مكتبة علاء الدين صفاقس، 2014.
- Achich (Anouar) et Juttard (Yvon), Sfax.....ma mémoire; Presses TEC, La Hencha (1989).
- Massé-Muzi (Nicole), Mémoires en images Sfax; Éditions Alan Sutton, Saint Cyr sur Loire (2002).
- M'Barek (Choukri), Les Européens de la ville de Sfax (1829 - 1939). Mémoire d'histoire contemporaine; Chambéry, juillet 2001.
- Masmoudi (Mohamed), Sfax: Sud Éditions, Tunis (1980).



التّثليثة



واجهة سرير

- Van Der Meerschen (Michel), La médina de Sfax, Enquête préliminaire à sa régénération, In «Monumentum» (1971).

وفي الحقيقة، لم يتجاوز الحديث عن صفاقس في المصادر التراثية الإشارة إليها بفقرات قصيرة تهمّ مجالها الجغرافي وطبيعته وطرق العيش فيه. كذلك الأمر بالنسبة لمختلف الرّحالة[6] الذين مرّوا بها. وربّما كان ذلك بأكثر عمق من خلال بعض أصيلي هذه المدينة بحيث تمّ التّعرض في بعضها عن موقعها الجغرافي وعن تاريخ نشأتها وعمرانها[7] ونحن في هذا الإطار لن نعيد ما قام به هؤلاء الباحثون بل سنقوم بتعريفها بإيجاز.

تمثّل ولاية صفاقس أحد أهمّ ولايات البلاد التّونسيّة -الّتي تنقسم حاليا إلى أربعة وعشرين ولاية- وتعتبر ثاني ولاية بالبلاد التّونسيّة من حيث ثقلها الإجتماعي والإقتصادي كما تميّز أهلها ولا يزال بـ«حذق للفلاحة وتخصّص في الصّناعة ومهارة في التّجارة وجدّ وحزم، وتفان وإخلاص في العمل»[8].

وتقع هذه الولاية على ساحل البحر الأبيض المتوسّط الشّرقي بالبلاد التّونسيّة وتبعد عن تونس العاصمة حوالي 270 كلم، وتتميّز بأراضيها المنبسطة. يحدّها شمالا كلّ من ولاية «المهديّة» و«سوسة» أمّا من جهة الغرب فـ«القيروان» و«سيدي بوزيد» بينما تحدّها جنوبا ولاية «قابس»، ويمثّل البحر الأبيض المتوسّط ساحلها الشّرقي الممتدّ[9].

وقد «دخلت مدينة صفاقس التّاريخ المكتوب عندما تمّ بناء سورها بالطّوب وعندما تمّ بناء جامعها (الجامع الكبير) الّذي يحتلّ قلب المدينة وذلك على يد القاضي علي بن سلم البكري الوائلي الجبنياني سنة 245هـ/ 859م في زمن الأمير أحمد بن الأغلب ورقعة المدينة الّتي يحيط بها السّور هي على شكل مربع مستطيل ومساحتها تساوي 24.5 هكتار. خُططت على النمط العربي وأمّا السّور فيمتدّ على طول 2570 مترا بينما يتراوح ارتفاعه بين 10 و12 مترا عدا القلاع والحصون الّتي يصل ارتفاعها إلى 17 مترا وأكثر»[10].



إبريق و"ليان"

وتمثّل «دَارُالجَلُّولِي» أحد المنازل الّتي شيّدت داخل هذا «السُّورْ»، وهو الحصن الّذي عاش داخله أهالي صفاقس عدّة قرون. ولقد «اقترن تأسيس مدينة صفاقس بتأسيس معلمين مهمين من معالمها كانا أساسيين لانطلاق تخطيطها وعمرانها، ثم حياتها ونشاطها على مر العصور. وهذان المعلمان هما الجامع والسور اللذان يمثلان اليوم أهم المعالم الأثرية الإسلامية بهذه المدينة»[11].

لمحة عن المجتمع الصّفاقسي

حول طباع أهالي صفاقس وما راج عنهم حول حياتهم الإقتصادية داخل الإطار العائلي أو الإجتماعي الضيّق نذكر ما كتبه السيّد «محمّد الحبيب السلاّمي» حين وضّح هذه المسألة فقال: «اشتهر الصفاقسيون بين النّاس بالشحّ والواقع غير ذلك، فأيديهم مبسوطة إذا وجب البسط، وأيديهم مغلوقة إذا وجب حسن التّصرف والإقتصاد وعدم التّبذير ويعتمدون القولة (القرش الأبيض لليوم الأسود)، يظهر ذلك في لباسهم وفي مواعينهم، وفي أكلاتهم، وفي تربية أولادهم على القناعة وحسن التّصرف في الفرنك. كانوا يحافظون على عاداتهم في الأعياد، ويحافظون على ما يتصل بمعتقداتهم وأخلاقهم»[12].

وحسن التّصرّف هذا قوامه الزّوجة الصّالحة الّتي يركّز المجتمع الصّفاقسيّ على حسن إختيارها، فيقع الحرص على معرفة أصلها وفصلها وحسن جمالها الخِلْقِي والخُلُقِي، ومدى شطارتها في بيت والدها، وغالبا ما تكون عائلتا العريس والعروس متقاربتان في المستوى المادّي حتّى لا يحصل تضارب إجتماعي بين الزّوجين.

ولقد كان «الصّفاقسيّ» في الماضي وإلى حدود سبعينات قرن العشرين لا يتزوّج إلاّ ممّن هو من أصل صفاقسيّ (رجالا أو نساء). «وزيادةً في الحذر يُشترط أن تكون الزّوجة المنتظرة من بنات الأصل اللاّتي ينتمين إلى العائلات التي إشتهرت بإستقامتها وعفتها وحسن تربيتها لأبنائها والمثل العامي الآتي يعتبر الذرّية غلّة[13] يرجع كيفها إلى عودها تروج أو تكسد:

إذا خذيت أصّل

وخوذ بنات الأصول

واللي شريت أعرف إنت بايع»[14].

أمّا إذا تحدّثنا عن اللهجة فإنّه لكلّ مجتمع عربيّ لهجته الخاصّة به، غير أنّ اللّهجة تختلف حتّى داخل نفس البلاد من شمالها إلى جنوبها، ولسكّان أهالي صفاقس لهجتهم الخاصّة حيث يتمّ التّعرّف على الصّفاقسيّ بسرعة عندما يتكلّم وما يميّزها هو: «لهجة التّلتلة، وميزتها أن المتكلّمين بها يكسرون حرف الـمُضارع هكذا (يِكْتِب-يِدْخِل-يِخْرِج-يِمْشِي-يلعب...) وكذلك يكسرون الحرف الأوّل من أسماء مثل (مِحْسِن- مِنْصِف...) كما يفخّمون بعض الحروف خلافا لما هو مألوف عند غيرهم»[15].

وقد قال أحد الباحثين عن اللهجة الصفاقسية عندما زار المدينة: «تُشبه لهجة أهل مرسيليا عندما يتحدّثون الفرنسية فيمدّون في مقاطع الكلمات الغريبة»[16].

ومن القيم الّتي عرف بها المجتمع الصّفاقسيّ هي حُبّه للعمل وطلبه للمعرفة، كذلك حبّه للفنون بمختلف أنواعها، وينعكس ذلك في مختلف مظاهر حياتهم اليوميّة. وما «دار الجَلُّولي» إلاّ خير أثر مادي تُراثيّ تجتمع فيه شواهد من الحياة اليومية الّتي تنمّ عن نظام وصرامة وفنّ في الحياة خاصّ بأهالي هذه المدينة خلال القرنين الثّامن عشر والتّاسع عشر.

تاريخ دار الجَلُّولي

تمثّل دار الجَلُّولي أنموذجا من المنازل الّتي تعود في الأصل إلى ملكيّة «قايد»[17]، شيّدت في القرن الثّامن عشر ميلادي في المدينة العتيقة الّتي يحيط بها «سُور» مرتفع، وحول «سُور» صفاقس يذكر الدّكتور «علي الزّواري» أنّه «بني في القرن التّاسع الميلادي بالطّوب والطّين ثمّ جدد بالحجارة على فترات متعددة آخرها في القرن الثّامن عشر دون أن يفقد من تصميمه وهيكله الأوّل شيئا»[18].

ولم يتوفّق كلّ من المؤرخين «محمود مقديش» ومن بعده «أبو بكر عبد الكافي» أو «علي الزواري» في تحديد تاريخ تأسيس هذه الدّار، وإنّما اكتفوا بتحديد نسبي لذلك التاريخ (في حدود القرنين من الزمن).

غير أنّه وحسب بعض الوثائق الّتي أشار إليها الأستاذ «عبد القادر المعالج»[19] والّتي تحصّل عليها من خلال أحد أفراد عائلة الجَلُّولي الّتي اشتهرت بتواتر بعض أفرادها على حكم مدينة صفاقس[20]، فإنّ «دار الجَلُّولي» تعود بما لا يدعو للشكّ إلى ما قبل فترة حكم القايد «محمود بن بكّار الجَلُّولي» (1782-1802)[21]، وهذا يعني أنّ هذه الدّار -بحكم ارتباط لقب الجَلُّولي بها فإنّنا يمكن أن نحسم في تاريخ تأسيسها من خلال تحديد تاريخين



مكابيل

إثنين ممكنين أو ما بينهما، وهما:

- إمّا على عهد القايد «علي الجَلُّولي» الذي حكم صفاقس إبتداءً من سنة 1736.
- أو «بكّار بن علي الجَلُّولي» الذي حكم صفاقس بين 1770 و1782.

وحسب ما دوّن في «سقيفة»[22] هذه الدّار فإنّها بقيت ما يزيد عن القرنين على ملك عائلة الجَلُّولي الّتي تعود جذورها إلى أصل أندلسي. «والمعروف أنّ الأندلسيين الذين قدموا للبلاد التّونسيّة بداية من سنة 1609، اختاروا الاستقرار بسهول مجردة والوطن القبلي لكن هذا لا يمنع من قدوم بعض العائلات منهم إلى صفاقس إمّا لجاذبيّتها الاقتصادية أو للعلاقات الكثيفة بين العديد من علماء صفاقس وعلماء الأندلس في القرون 13 و14 و15»[23].

وقد تولى الكثير من أفرادها مهام «القيادة» بالجهة أيّام الدّولة الحسينيّة. وهي اليوم «متحف للفنون والتّقاليد الشّعبية».



جرار مختلفة الأحجام مجعولة للتخزين

وصف بانورامي لـ «دار الجلّولي»

تتكوّن دار الجَلُّولِي من طابقين: طابق سفليّ، وطابق علويّ يتميّز بالبساطة وهو على الأرجح أُحْدِثَ من الطّابق السّفلي.

وما أضفى جماليّة على هذه الدّار هو وسطها الّذي جاءت جدرانه مكسوّة بالإزليج، وأبوابها الخشبيّة المنقوشة[24] وأسقف غرفها بالطّابق السّفلي الّتي جاءت مكسوّة بالخشب المزيّن بالطّلاء المزركش.

وإجمالا تتكوّن هذه الدّار ممّا يلي:

1) باب الدّار: مصنوع من الخشب المنقوش.

2) السّقيفة الأولى: وهو أوّل مكان يدخله الغريب عن الدّار دون التّكشّف على أي جزء منه.

3) السّقيفة الثّانية: وهي مفصولة عن السّقيفة الأولى بباب مصنوع من الخشب، ومفصولة السّقيفة الثّانية عن صحن الدّار بباب كذلك.

4) مُجَنْبَة (رِوَاق): يتموقع في الطّابق السّفليّ مباشرة قبل الدّخول وسط الصّحن.

5) صَحْنُ الدّار:

ويسمّى كذلك «وِسْطْ الدَّارْ»، وقد ورد حول البيوت المشيّدة في وسط المدينة أنّ: «في كلّ دار نجد فضاءً داخليًا غير مسقوف وهو ما يسمّى بالصّحن أو وسط الدار يقوم بوظائف التّهوئة والإنارة والتّشميس»[25].

6) بَيْتْ (غرفة):

يطلق أهالي صفاقس على الغُرْفَة مصطلح «بَيْتْ»، وعدد غرف هذه الدّار سبعة، ثلاث غرف بالطّابق السّفلي وأربعة غرف بالطّابق العلوي. ويوجد في كلّ غرفة شبّاكان (نافذتان)، شبّاك على يمين باب الغرفة وشبّاك على يساره ممّا يجعل الإنارة في الغرفة جيّدة ومن ناحية أخرى يضفي جماليّة على «الصَّحْن».

- ونلاحظ في بعض الغرف وجود سرير وتَتْلِيثَة (قبو) ومَقْصُورَة.

7) سرير:

نجد في هذه الدّار سريران، بُنِيَا بالحجارة في غرفتين من الطّابق السّفلي. ويكون السّرير مرتفعا عن



مجموعة من "الغرابل" تعلوها بعض الأواني

الأرض بقدر هام ويُسْتَر بستار يطلق عليه مصطلح «قَطَّاعَة»، أمّا محيطه فهو مُغلّف من النواحي الثلاث للجدران (إذا استثنينا الجهة المخصصة للصعود إليه) بـ«حَصِير» على ارتفاع حوالي متر.

وما وجدناه مدّونا فوق هذين السّريرين (من خلال اللوحات التي خصّ بها المتحف بعض الأجزاء بالتّعريف والتّفسير) أنّ «الحُصِر» (جمع حَصِيرَة باللهجة الصفاقسية) القائمة تسمّى «أمْجَارْ عْبَادِي» وكانت تُستورد من «تَاورْغَة» بطرابلس[26]. والغطاء الملوّن الّذي يغطّى به السّرير صنع في ولاية «قْفصة»[27] وكان ذا رواج كبير في صفاقس. هذا بالإضافة إلى وجود «مِرْوَحَة» طويلة اليد مخصّصة لإطفاء المصباح من بعيد. كما يوجد صندوق في جانبي من السّرير لحفظ الملابس. وتجدر الإشارة إلى أنّه توجد صناديق أخرى معروضة في الغُرف تعود ملكيّة بعضها لأسرة الجَلّولي، غُلّفت بالجلد وزيّنت بالمسامير. ونجد أسفل السّرير بابًا صغيرا من الخشب للتّمكن من الدّخول أسفل السّرير وبالتّالي إستغلال المساحة الموجودة تحته.

8) تَثْلِيثَة (قبو):

الطّابق السّفلي به «قْبَوَانْ» في غرفتين، والطّابق العلويّ به قبو واحد في أحد غرفه. وتتموضع «التَّثْلِيثَة» في «البَيْتْ» (الغرفة) مباشرة أمام الباب، وتستعمل للإستقبال، وهي مجهّزة بمقاعد مستطيلة يطلق عليها كذلك مصطلح «أبْنَاك» مزدانة بمرافع مزخرفة تعلوها «مَرَشَّاتْ» و«مِزْهَرِيَّاتْ» بلّوريّة، تعلوها أطرٌ من البلّور كُتبت عليها آيات قرآنيّة بتقنية الرّسم على البلّور. ولقد فُرِشَتْ أرض «التَّثْلِيثَة» في «دار الجَلُّولِي» بزربيّة ريفيّة تسمّى بزربيّة من نوع «القْطِيفَة».

في نفس السياق عرّف الباحثان في التراث علي الزواري ويوسف الشرفي «التَّثْلِيثَة» كما يلي:

«مرادفها «قبو»، الجزء الثالث من الغُرفة ويتمثّل في غرفة صغيرة مفتوحة تماما على بقيّة الغُرفة، متعامدة معها. تُستعمل عادة للإستقبال وتكون مجهّزة بالمقاعد والأرائك ومزدانة الجُدران بالمرافع الملوّنة الحاملة لأنواع مختلفة من المرشّات البلّوريّة»[28].



دهليز

وعلى يمين ويسار «الثّليثة» لاحظنا وجود ركنين صغيرين يتضمّنان أدوات فاخرة قديمة كانت تستعملها المرأة للزّينة مثل: الـمكْحُلَة[29] و«السُّبْحَة» و«مرآة من الفضّة» و«زجاجات عطر» و«حاملات النّقود» وأنواع مختلفة من المصوغ الّذي لم تعد ترتديه المرأة الصّفاقسيّة في وقتنا الحالي. وأحذية نسائيّة ذات تسميّات مختلفة[30] وكوفيّات[31].

9) مَقْصُورَة:

وعددها ثلاثة بالطّابق السّفلي. ولقد سجّلنا وجود «مَقْصُورَتَيْنْ» في غرفة واحدة ومَقْصُورَة بغرفة أخرى، ومَقْصُورَتَانْ بالطّابق العلوي موجودتان بنفس الغرفة.

و«الـمَقْصُورَة» هي غرفة صغيرة تُفتح على وسط «البَيْتْ» (الغرفة) على الأرجح أنّها مجعولة لحفظ أغراض خاصّة أو جعلت لينام فيها الأطفال. وقد تمّ تعريفها في «معجم الكلمات والتّقاليد الشّعبيّة بصفاقس» أنّها: «كما في الفصيح: مقام الإمام في المسجد-حجرة صغيرة في الغرفة الكبيرة وقد نجد في المنازل الصّفاقسيّة مقصورتين في الغرفة الواحدة عن يمين ويسار «الثّليثة». تستعمل «المَقْصُورَة» عادة لنوم الأطفال»[32].

ونجد اليوم في مقصورات دار الجَلُّولي مجموعة من الملابس المعروضة للفُرجة، تمثّل الملابس الخاصّة بسكّان مدينة صفاقس في الماضي والّتي إندثرت في وقتنا الحاضر، ولم تبق إلاّ في ذاكرة بعض المسنّين في الجهة.[33]

ويمكن حصر الملابس (الخاصّة بالحاضرة) الّتي عُرضت في هذه الدّار كما يلي وكما جاء تفسيرها في عدد من اللوحات المعروضة الّتي خصّصها المتحف للتوضيح والتعريف والتفسير:

- جبّة أَنْصَافْ: وهو ثوب نسائي، أصله أندلسي وهو أقدم الأزياء النّسائيّة بصفاقس، يتميّز بتركيبة لونية ثنائية متميّزة، ولقد انقطع النّساء عن لباسه منذ أوائل القرن العشرين.
- جبّة: كانت الجبّة في بداية هذا القرن اللّباس العادي لنساء صفاقس. أمّا الآن فقد أصبح عدد اللاّتي مازلن يلبسنها قليل وهنّ من المسنّات.

- قِفْطَانْ مْذَهَّبْ: يُلبس هذا القفطان تحت الجبّة ويحلّى بطراز فضّي من نوع خاصّ يسمّى «زلايية».
- لباس التّعزية: يتركّب من تَخْلِيلَة تسمّى «زَرْزَخَانَة» تُلبس فوق الجِبّة الّتي تُقلب في المآتم ومع الزَّرْزَخَانَة تضع المرأة «محرمة مصريّة» فوق الرّأس تحجب بها ذهب «الكُوفِيَّة» وجواهرها.
- لباس الرّجل في الصّيف: متكوّن من «سُورِيَّة»[34] فوقها «صدريّة» و«سروال» يشدّ حول الخصر بحزام حريري زاهي الألوان.
- لباس الختان: قُدّ من «مِخْمَلْ» بنفسجيّ اللّون ويتكوّن من خمسة عناصر: سروال مطرّز بالعَدَس والكِنْتِيل، وصدريّة مطرّزة، يقفل هدبيها بربط خيطين متدلّيين، وفرملة بلا أكمام محلاّة بجيب مطرّز، وصدرة لها كمّان مجوّفان، وحزام بالتّكّة مطرّز.

10) بَيْتْ العُودْ:

وهي شبيهة بالمقصورة و«تأخذ مكانها في مؤخّر الغرفة، تُستعمل عادة لخزن بعض المنتوجات الفلاحية كاللّوز والفستق والزّبيب ومنها الأصواف والمنتوجات الصّناعية كالمنسوجات وذلك قصد ترويجها تجاريّا. وقد تُستعمل لنوم الصّبية. وسُمّيت هذه الغُرفة ببيت العُود لأنّ واجهتها خشبية. ولعلّها سُمّيت كذلك نقلا عن مدينة رشيد نسبة إلى آلة العود الموسيقية، إذ أنّ مدينة رشيد لها هذه الغُرف نفسها»[35] وكانت مجعولة في جزء منها لجلوس الفرق الموسيقية التي كانت تحيي السّهرات الموسيقية.

11) الدّوَيْرِيَه:

وهي ما يُسمّى اليوم بالمطبخ. ويوجد في «دار الجَلُّولِي» العديد من أدوات الطّبخ القديمة الّتي إندثر جلّها اليوم من المطبخ الصّفاقسي ومازال بعضها الآخر يستعمل ولكن بإعادة تصنيعها في هيئة جديدة تواكب تطوّرات العصر. وممّا نجده في «دار الجَلُّولِي» من أغراض تقليديّة في المطبخ، ملاعق الأكل المصنوعة من الخشب، و«قَطَّار» العطورات، وقزّال[36]، والطّاجِنْ[37]، و«إبْرِيقْ» و«لْيَانْ»[38] وبَرّادْ[39]، و«هَرُّوسة»[40] وبعض الأطباق ومجموعة من «المكاييل»[41].

12) بَيْتْ المُونَة:

ممّا عُرفت به المرأة الصّفاقسيّة نظافتها وحذقها في شؤون البيت، فكانت تُعِدّ حسب كلّ فصل من فصول السّنة ما يسمّى بـ«العَوْلَة» الّتي تتمثّل في إعداد كمّيات كبيرة من معدّات الطّبخ مثل: الكِسْكْسِي[42] الّذي يتمّ فتله[43]، وكذلك القمح الّذي يغلّى ويكسّر ويقشّر ليتحوّل إلى «بِرْغِلْ»[44] ويكون ذلك في فصل الخريف.

ويتموضع هذا البيت -أي بيت المُونَة- تحت «الرِّوَاق»[45]، وهو على يمين الباب الّذي ندخل منه إلى «الصَّحْنْ»، ويسمّى كذلك «بيت الخَزِينْ»، وبه تخزن المؤونة اللاّزمة لسنة كاملة كما تحفظ فيه لوازم أخرى تستعملها المرأة لإعداد هذه المؤونة ومن بينها «الغِرْبَالْ»[46] ذو الشكل الدّائري، الّذي يتكوّن من إطار دائري تشدّ فيه خيوط بشكل منظّم مكوّنة شبكة تصنع من أمعاء الخروف. وكذلك نجد جِرارا مجعولة للحفظ والتخزين وهي متعدّدة الأحجام[47].

وحسب ما ورد في هذا البيت فإنّ «الصّفاقسي» في الفترة الزّمنيّة الّتي أُنشئت فيها دار الجَلُّولِي يعطي أهميّة لفطور الصّباح الّذي يتكوّن من: «زيت الزّيتون» و«الزَّمِيطْ»[48] و«الدّرع» و«البْسِيسَة»[49] و«الحلبة» و«الزّبيب» و«الشَّرِيح»[50] و«الخَرُّوبْ». وللمحافظة على الصّحة يستهلك: «البِسْبَاس» و«الزَّعْتَرْ» و«زريعة الكِتَّانْ»[51]. وتستخرج المرأة الصّفاقسيّة من القمح أكلات مختلفة وهي: «السّميد» و«الكِسْكْسِي الأبيض»[52] و«الكِسْكْسِي الأسمر» و«بِرْغِلْ خَشِينْ» و«بِرْغِل متوسّط» و«بِرْغِل جْوَيِّدْ»[53] و«تْشِيشْ بِرْغِلْ» و«مْحَمَّصْ كرابع» و«مْحَمَّصْ خشين» و«مْحَمَّصْ متوسّط»



المَاجِلْ

و«مْحَمَّصْ جْوَيِّدْ». وتستخرج من الشّعير للأكلات: «المَلْثُوثْ»[54] و«التّشِيشْ» و«تْشِيشْ الخبز» و«المَسْبُوكْ».

وتستعمل «الصّفاقسيّة في بعض الأكلات كلّ من: «الفُولْ» و«الفول المصري» و«العدس» و«الحمص» و«القَرْفَالَة»[55] و«اللّوبية».

أمّا التّوابل المعتمدة في الطّبخ الصّفاقسيّ والّتي كذلك تخزّن في بيت المُونة فهي: «المْلُوخِيَّة» و«النّعناع» و«الكَمُّونْ»[56] و«الزَّعْفران» و«الكِرْكِبْ»[57] و«شُوشْ الوَرْدْ»[58] و«التَّابِلْ» و«القِرْفَة» و«الكَرْوِيَّة»[59] و«عُودْا لشَّرْكَة»[60] و«الكَبَابَة» و«الجِلْجَلاَنْ»[61] و«السَّيْنُوجْ» و«الفلفل الأحمر» و«الملح» و«الطّماطم المعجون».

أمّا المصبّرات الّتي وجدناها في هذا البيت فهي: «الزّيتون الملّح» و«الهِرْقَازْ»[62] و«القَدِّيدْ»[63]

- مَقْشَى: وهو بالطّابق العلوي، مغطّى، يتمّ التّنقل فيه للوصول إلى الغُرف الأربع الّتي بنيت في القسم العلوي من الدَّارْ.
- دَهْلِيزْ: يوجد في دار الجَلُّولِي «دَهْلِيزان» إثنان، يتمّ الدّخول إلى الأوّل من فتحة صغيرة في ركن من أركان صَحْن الدّار. أمّا الثّاني فهو في ركن من أركان المَطْبخ. والدّهْلِيز هو: «الطّابق التّحت أرضي ويمتدّ تحت غرف السّكنى. ينزل إليه بدرجات ويمثّل مخزنا لحفظ الزّيوت والفحم والحطب المعد للوقود وعدة فواضل أخرى. وفي بعض المنازل بالمدينة يحتوي «الدَّهْلِيزْ» على صهريج، وفائدته تكييف الماء بحرارة باطن الأرض بعيدا عن أشعة الشّمس»[64].
- مدرج: للإنتقال إلى الطّابق العلويّ مكسوّ بالرّخام الأبيض.

- -مَخْـزِنْ: نجـده مباشـرة علـى اليسـار إثـر دخولنـا مـن السّـقيفة إلى وسـط الـدّار. ويوجـد فيـه اليـوم ركابيّـة فاخـرة للخـروج تتركّـب مـن بردعـة مطـرزة بالخيـوط الحريريّـة والـرّكاب والخـرج، وهـو مـن النّسـيج المزخـرف ممّـا يجعلنـا نتوقّـع أنّ المخـزن في السّـابق كان مجعـولا لحفـظ الأغـراض المتعلّقـة بوسـائل التّنقـل في تلـك الفـترة الزّمنيّـة، ولحفـظ معـدّات العمـل.
- الـمِطْهَرَة: وهـي مـا يسـمّى اليـوم بغرفـة الإستحمام وتقـع في أحـد جوانـب الدّوَيْريـة.
- المرحاض: وتكون كذلك في ركن من «الدّويرية».
- مخـازن الماء:تقـع في «صحـن الـدّار»، وتتكـوّن مـن:
- «الـمَـاجِلْ»: ويتمثّـل في حفـرة عميقـة مبنيّـة يتـمّ فيهـا تخزيـن مـاء المطـر، وتسـتعمل مياهـه للشّـراب والطّبـخ وغسـل الثّيـاب، وفـوق فتحـة «الماجـل» نجـد «رَكْـوَه»[65] الّـذي يتـمّ بواسـطتها مـلء المـاء، و«فَتَّاشَـة» تسـتعمل لإسـتخراج «الرَّكْـوَه» عنـد سـقوطها في عمقـه.
- البِـئْر: وهـو حفـرة عميقـة في الأرض، مليئـة بالمـاء الّـذي يسـتعمل للإغتسـال وتنظيـف المـنزل والأواني.

وفي هـذا الإطـار يذكـر المؤرّخ «محمـود مقديـش»: «أنّ صفاقـس كانـت مشـتهرة بالعطـش مـن قديـم الزمـان وأنّ أهلهـا كانـوا يعتمـدون في شـربهم علـى مـا يختزنـون مـن مـاء المطـر. وفي سـنة الشـدّة يلجئـون إلى الآبـار، وآبـار صفاقـس غـير عذبـة لأنّهـا سـبخة، والعـذب مـن الآبـار بعيـد»[66].

الخاتمة

تعكـس الهيئـة المعماريّـة لـ «دَارْالجَلُّـولِي» ومـا تـمّ جرده بهـا ثقافـة بأكملها تميّز «الصّفاقسي» عـن غـيره مـن بقيّـة متسـاكني البـلاد التّونسـيّة، ومـن الخصـال المهمّـة الّـتي لا يمكـن تجاهلهـا هـي: حذقـه وحبّـه للعمـل وللتّعلّـم وهـذه الخصـال ورثهـا عـن أجـداده ومازالـت إلى اليـوم مترسّـخة فيـه. فصفاقـس هـي «مدينـة العمـل لا مدينـة السّـهر، هـذه حالـة قديمـة مسـتمرّة فيهـا، مـن خصائصهـا المشـتهرة بهـا»[67].

غـير أنّ الحيـاة اليوميـة للمجتمـع الصفاقـسيّ في عصرنـا الحـالي- وهـي مـرآة للمجتمـع التونـسي عمومـا- إصطبغـت بمظاهـر الحداثـة الـتي أصبحـت تمـلي علـى الفـرد نمطـا اغترابيـاً في العيـش يكـون الإنسـان بمُقتضـاه مجـرّد مسـتهلك غـير منتـج، مُكـبّرا للآخـر محقّـرا لذاتـه، منسـاقا غـير حـرّ.

فمـا تـمّ ذكـره علـى سـبيل المثـال مـن أزيـاء تقليديـة خاصـة بصفاقـس، أثبـت الزمـان الحاضـر أنهـا لـم تعـد تُلبـس إلاّ في بعـض المناسـبات القليلـة كالختـان وحفـلات الـزّواج، وبعضهـا الآخـر لـم يعـد شـباب اليـوم علـى علـم بوجودهـا، بـل تـمّ تعويضهـا بملابـس مسـتحدثَة تُسـتورد في الغالـب مـن الأسـواق العالميـة.

كذلـك مـا ذكرنـاه مـن حـرص «الصّفاقـسيّ» علـى إعـداد «العولـة» (كنمـط ثابـت في صناعـة الأغذيـة المنزليـة) حسـب كلّ فصـل مـن فصـول السّـنة، قـد تراجـع صـداه كليّـا عنـد الأجيـال اللاحقـة والجيـل الحـالي، ويوشـك أن لا نجـده إلاّ عنـد بعـض مـا تبقـى مـن مسـنّي بعـض العائـلات العريقـة في صفاقـس.

الهوامش

1. هو «حبيب بن أوس بن الحارث الطّائي وكنيتة «أبو تمّام»، من الشعراء الّذين ظهروا في العصر العبّاسي ولد بسوريا سنة 803 ميلادي وتوفّي في العراق سنة 845 ميلادي. كتب الشّعر في أغراض مختلفة كالمدح والغزل والهجاء والرّثاء والوصف.
2. الهويّة هي: «مجموع السّمات الحضاريّة(لغة، دين، أديان، تاريخ، ثقافة...) المرتبطة بعمق المجال التّاريخي والتي تميز شعبا من الشعوب أو أمّة من الأمم أو حضارة من الحضارات عن غيرها».

- أنظر: خواديّة، الضاوي، شخصيّة التّونسي محصول



حلي المرأة النايلية

أ. خولة نجيمي - كاتبة من الجزائر

شكلت الحلي جزءا هاما من حياة الإنسان، لما تحمله من دلالات ورموز تبين وضع المرأة الاجتماعي، فهي تميز كل منطقة عن الأخرى، وعليه فالكثير من الباحثين والمؤرخين اعتمدوا على دراستها للتعرف على الحياة الاجتماعية، والاقتصادية لكثير من الشعوب، لما تعكسه من المستوى الحضاري والذوق الفني الذي وصلت إليه تلك الشعوب.

تتميز الحلي النايلية بتنوعها من حيث الشكل والوظيفة، فهي تشكل وسائل تزيينية حيث كانت المرأة النايلية تسعى لجمع أكبر قدر ممكن منها لتتجمل بها في الأفراح وكانت تسعى لادخارها لوقت الشدة، حيث ورد في المثل الشعبي «لحدايد لشدايد».

أما بالنسبة للمواد الخام المشكلة لها، فقد استعملت الفضة كمادة أساسية منذ القدم، إضافة الى الميشور[1]، أما الذهب فقد ظهر مع الدخول العثماني واقتصر استعماله على العائلات الميسورة فقط.



زين الخد



عصابة أم صف

أنواع الحلي النايلية

عرفت المرأة النايلية استعمال الحلي من أعلى الرأس إلى أخمص القدمين، وهي ذات خصائص ومميزات تنفرد بها عن باقي حلي مناطق الوطن، وهذا دليل على ثراء التراث الوطني، ويمكن تصنيف هذه الحلي تبعا لاختلاف أنواعها وأشكالها وطريقة لبسها وخصائصها فنجد:

أولا: حلي الرأس: والمقصود بها الحلي التي تزين بها كل مواضع الرأس مثل الشعر والأذنين والجبين.

1) حلي الجبين أو الجبهة:

العصابة: أو (الناصية) كما تسمى عند النايليات، وهي عبارة عن شريط من الفضة ذي طول وعرض معين، مكون من مجموعة أجزاء لينتهي بلوحين مزودين بعروة مثبت فيها حبل ويربط الحبلان بعضهما مع بعض خلف الرأس فتثبت عليه، ونميز نوعين من الناصية النايلية:

- الناصية أم صف: تتكون من سبعة صفائح مثبتة بأزرار مشكلة افريز عريض ذي زخرفة زهرية مخرمة أو «مغربلة» كما يطلق عليها الصاغة النوايل، تتدلى منها سلاسل تحتوي على أهلة وخامسات والتي ترصع في مركزها بلآلئ زجاجية، أما الواجهة العلوية للحلية فعادة ماتكون على شكل مثلثات مفصصة.
- الناصية أم صفين: هذا النوع تحمله المرأة النايلية دون سواها[2]، وهي كسابقتها غير أن الزخرفة تقتضي إزدواجية الصف في هذا النموذج والمدعو «لعصابة مرتين» وهو يحظى بميول خاص لدى النايليات.
- التعصيبة: وهي مشكلة من سلسلة من العناصر الطويلة ومن أقلام تدعى «النوية»، ويتدلى من قاعدتها معينات متحركة وتثبت على شريط من القطيفة السوداء، على جانبي هذا التصنيف توجد صفيحة مروحية الشكل بارزة، تتوسط السلسلة قطعة مربعة مزخرفة بفتائل ومرصعة بلآلئ، وعلى قمة المربع ينتصب هلال أو حلية مثلثة الشكل، وأغلب النساء النايليات يتزين بريش النعام المغروس في الجزء الجبيني.

ولهذه الحلية موضعان في «الجبهة» وتكون سلسلة مثبتة على خيط بطول محيط الجبهة وفي «العنق»، وفي هذه الحالة تدعى الخناق أو الخناقة لدى النايليين[3]. فيكون خيط السلسلة بطول محيط العنق ويلف عليه وكأنه يخنق الرقبة ومنه جاءت هذه التسمية، ويطلق عليها كذلك بالرعيشة.

2) حلي الشعر:

- زين الخد: وظيفته تثبيت غطاء الرأس، يوضع بشكل دائري فوق الرأس وفوق الخمار، يشبك في الطرف الجانبي للغطاء وتتدلى منه وحدات زخرفية متنوعة، يصل طولها أحيانا الى أسفل الكتف وتكون زخارفها سلسلة الحنيشة أو حلقات صغيرة متشابكة مع بعضها، تنتهي أطرافها بنهايات زخرفية كالصدغيات.



علدلق العرب



علدلق العرب



شركة



مشاريف بالونايس



الونايس



الخناق

3)حلي الأذنين:

وتسمى بالقرط أو الخرص والشنوف، ويعلق القرط في شحمة الأذن، والآخر يثبت بخيط فقط لأن وزنها الثقيل لايسمح بتعليقها.

- المشاريف أوعلالق العرب: كما سمي عند أولاد نايل، ويعتبر الحلي الأكثر تميزا للأذن، فجزؤها العلوي مكون من حلقات تحمل إما صفا من المثلثات الصغيرة الملتصقة على شكل حاشية، وإما صفوفا متناضدة بطريقة تشكل رؤوسا مرتبة على هيئة حاشية مضاعفة [4] وهناك في حلية المشاريف ما وضعت في نهاياتها أجزاء متدلية لزخرفة جزئها السفلي، وتسمى بالشناشن أو الدنادن عند النايليات.
- الونايس: تلبس الونايس بتثبيتها على خيط أو بسلسلة ولا تدخل في ثقب شحم الأذن، بل تمر فوق الرأس وقد يصل عددها في الأذن الواحدة إلى سبعة أزواج عند النايليات.
- المشاريف بالونايس: هي حلية نايلية مركبة من النوعين السابقين من الأقراط.

حلي الرقبة والصدر:

1) حلي الرقبة:

تعلق في الرقبة وتكون ملتصقة بها ولا تتدلى كثيرا عن الصدر.

- الخناق: عبارة عن قلادة ضيقة تلتصق بالرقبة التصاقا، والظاهر أن التسمية جاءت من خنق يخنق «الخنق»[5].
- الشركة: هو نوع من العقود المعروف عند المرأة النايلية، فهو يحمل سلسلة رقيقة من الأنواع المتدلية على شكل أيادي ليعطيها اسم «شركة بالخمس» أو مدليات أخرى كحامل الحروز أو المسكيات على حسب رغبة المرأة التي تلبسها.
- الطلق: يعلق بالرقبة لكن لا يلتصق بها بل يتدلى منها، وقد تصل أحيانا الى الخصر، ومنها اتخذت التسمية على أن تكون مطلوقة الى الأسفل.
- الشنتوف: هو الآخر من عقود المرأة النايلية، ينجز على خيط حريري أسود أو السفيفة التي تحاط بها قطع من النقود على شكل صفوف.
- السخاب: يحتوي هذا العقد أجزاء صغيرة مصنوعة من عجينة لها رائحة طيبة[6] فتعلق هذه الأجزاء



درقة



محور أم اثنين



إبزيم



خلالة



محزمة خمسة وهلال

على شكل صفوف يتخللها غصينات من المرجان أو الفضة أو الحجر أو حتى الذهب ويتوسطها خامسة.

2) حلي الصدر:

لا تلتصق بالرقبة، بل تتدلى وتلتصق باللباس.

- الأبازيم أو المشابك: تستعمل هذه الحلية لبزم[7] الملحف[8] عند الكتفين تجمع عند طرفيها، وقد يكون قطعة واحدة أو قطعتين موصولتين بسلسلة غالبا ما تكون سلسلة «الجزرون»[9]، تعددت أشكالها وزخارفها لذا اختلفت أسماؤها على حسب الشكل والزخرفة.
- المدور: سميت بذلك لأنها تحمل شكلا دائريا، تتوسطها فتحة مدرجة معدة لاستقبال لسان التثبيت[10].
- مدور أم اثنين: سميت بذلك لاحتوائها على اثنين من المداور تربط بينهما صفيحة فضية.
- درقة: اشتقت هذه الكلمة من يتدرق يحتمي بالدرقة، شكل هذه الحلية يشبه الذرع وهو نوع من المشابك يحتوي على صفيحة مثلثة الشكل ولسان طويل به حلقة مفتوحة تساعد في التثبيت، وهناك أشكال أخرى على هيئة عملة نقدية وآخر دائري أو لوزي الشكل وقد يكون بشكل قطعة أو قطعتين.
- الخلالة: وهي كذلك من أنواع المشابك اتخذت اسمها من الخلال وهو لسان تثبيت الذي يتخلل القماش وذلك لبروز الخلال في الحلية أكثر من الأجزاء الأخرى فيه، وقد يكون قطعة أو قطعتين وهي عبارة عن مشبك مثلث يلبس زوجا، بما أن كل عنصر يستقر تحت الكتف، وكلاهما تشده سلسلة مركزية تتدلى على شكل عقد عادة ما تعلق وسطها علبة تعويذة تعرف «بالحجاب» أو «كتاب» كاشفة بذلك الوظيفة السحرية للحلية[11].

3) حلي الخصر:

تلبس حول الخصر لتجديد معالم الرشاقة والجمال عند المرأة النايلية، مؤدية بذلك دورها الجمالي ويرفع لها الثوب على الخاصرة مكملة دورها الوظيفي.

- الأحزمة: عبارة عن قطع ووحدات فضية مزخرفة السطح متصلة ببعضها البعض، يتوسطها شكل زخرفي كبير مختلف عن باقي الوحدات المشكلة للحزام، وتحت هذا الشكل يوجد مفتاح الحزام.

وتنحصر حلي الخصر في منطقة أولاد نايل في الحزام المتعارف عليه فقط «بالمحزمة» وتختلف هذه المحازم في الزخارف المحصورة داخل المربعات، طبقت تقنية


حلي الأصابع


حدايد حسكة ومقروطة


حدايد دق الحمص


الحج


السوار


المشبوك

التخريم على كامل القطعة والمعروفة «بالتغربيل» لدى الصواغ النوايل، ومن أهم وأشهر المحازم النايلية :

- محزمة خمسة وهلال: عبارة عن وحدات زخرفية متكونة من خمسة وهلال متكررة.
- محزمة الشمس أو نجمة: عبارة عن وحدات زخرفية على شكل شمس أو نجمة.

حلي الأيدي

يقصد بها الحلي التي توضع على أجزاء اليد من المعصم والأصابع.

1) حلي الأصابع:

الخاتم: عبارة عن حلقة دائرية الشكل، توضع في بعضها فصوص من الجواهر الكريمة أو النقوش المحفورة، وغالبا ما يستخدم الخاتم رمزا للخطوبة أو الزواج، وأول من استخدمه للزواج هم المصريون القدماء[12].

- خاتم الحافر: ذو حلقة دائرية الشكل يلبس في الأصابع سمي بالحافر نسبة إلى شكل حذوت الفرس من الأسفل «U» الذي يزخرف واجهة الخاتم.
- خاتم زريعة الفقوس: زينت واجهته بزخرفة على شكل بذرة الفقوس.
- خاتم القلب: عبارة عن حلقة دائرية ذات مجموعة من النقوش المختلفة التي تكسي واجهة الخاتم، والتي يتوسطها شكل قلب بارز قليلا، المنفذ بأسلوب الحز والتخريم.
- خاتم نجمة وهلال: له نفس مواصفات الخاتم السابق، إلا أن شكل الهلال يحتضن نجمة بدلا من القلب.
- خاتم الربيع: له نفس مواصفات الخاتمين السابقين لكنه يحمل شكل «الربيع» وهو عبارة عن عملة نقدية تتوسط واجهة الخاتم.

حلي المعصم

السوار: من أهم الحلي النايلية، فهو أكثر ما تتميز به المنطقة، فاستعماله شائع عند أولاد نايل الذي يبدو أنه موطنه الأم[13]، حيث لا نجد صندوق حلي المرأة النايلية يخلو منه، فيشد الإنتباه بشكله العريض الشائك بواسطة رؤوس معدنية بارزة مربعة التقاسيم، يتراوح عددها ما بين ثلاثة (3) الى واحد وعشرين (21) ناب، هذه الأنياب ترمز الى مكانة المرأة الاجتماعية، فكلما زاد العدد كانت مكانتها أسمى.



خلخال الخوادي بالرنة



خلخال مبروم

- الـدح : وهـو الآخـر عريض نوعـا ما يتميز بنقوشـه المشـابهة تماما لنقوش خلخال ذوادي وبطن الأفعى ونقـوش السـوار ذي الأنيـاب فهـو مـن الأسـاور المفتوحـة ذات قفـل زخارفـه مخرمـة نوعا ما.
- المشـبوك: يتميـز بوجـود قفـل صغير يربـط طرفي السـوار، تتخلله زخـارف مخرمة، وقـد يزين بلصق قطـع نقديـة المعروفة بـ «لويز».
- حدايد دق الحمص: يغطي هذا السوار أزرار وصفوف مـن الحبيبات الملتحمة بالتناوب هذه الأخيرة تشبه حبيبات الحمص ومنها اشتق اسم الحلية.
- حدايـد حسـكة وربيع: عبـارة عـن حدايـد نايلية الأصـل، تكـون أعـرض نوعـا مـا مـن حدايـد دق الحمـص، ويغطـي واجهتهـا صـف من الحسـكة والربيـع الواحـدة تلـو الأخـرى تكون ملحمـة على سـطح الحليـة مشـكلة زخرفـة رائعـة.
- حدايد حسـكة ومقروطة: لا تختلف عن سـابقتها إلا باستبدال شكل الربيع بشـكل معين أو «مقروطة». مسـيبعات: عبـارة عن سـبع أسـاور دقيقـة ذات نقـوش تزيينية متنوعـة، وقد تكون بحبيبـات دقيقة ملتحمـة بالتناوب وتشـد هذه الأسـاور مع بعضها البعض بزهـرة متحركة.



- سـوار بالمحاقن: عبارة عن سـوار رقيق بـه إضافات ملحمـة تشـبه المحاقن الجبليـة الشـكل، وبين كل محقن وآخر زخارف ونقوش ذات أشـكال هندسـية نفذت بأسـلوب الحفـر الغائر.

حلي الأرجل

الخلاخـل والحجـول: يزيـن بهـا أسـفل السـاق، فالحجل لفظ عـام أطلق على كل ما يلبس في السـاق من حلـي، والحجـل قيـد وكذلك الخلخـال[14].

والخلاخيـل النايليـة نوعـان: خلخـال بالرنـة: أي أنـه يحـدث صوتـا أو رنينـا عنـد الحركـة. خلخـال بـلا رنـة: وهـو صامـت بـدون صـوت عنـد الحركـة، وقـد تنوعـت الخلاخيـل النايليـة مـن حيـث الشـكل والزخرفـة، وهـي كالتـالي:

- خلخـال الـذوادي بالرنة: عبارة عـن صفيحة فضية علـى شـكل أسـطواني وحافتين غـير مغلـق، تزينه زخـارف نباتيـة، وأربعة أزهـار متحركة تحـدث رنينا.
- خلخـال الـذوادي بالحسـكة: لـه نفـس الشـكل السـابق لكن نجد في مكان الأزهار حسـكات ملتحمة بالخلخـال بحيـث لا تحـدث رنينا.
- خلخـال بطـن الأفعـى: يتكـون مـن حلقـة دائريـة مفتوحـة ينتهـي طرفاهـا بشـكل لـوزي محـدب



امرأة نايلية ترتدي الحلي

في آخره به زخارف نباتية نفذت زخارفه على الواجهة الخارجية بأسلوبي الحفر الغائر والحز. يعتبر أكثر الخلاخل النايلية شعبية في المنطقة مع تميزه بالنقوش خاصة ما يعرف بنقش «بول الثور»[15] وهو عبارة عن خطوط منكسرة.

- خلاخل مظفورة: عبارة عن حلقة دائرية تغلق بواسطة كلاب صغير موجود في الطرف الأول للخلخال الذي يثبت بنهاية طرفه الثاني، وهو على شكل رأس الحنش، وقد سمي بالمظفور لأنه عبارة عن ظفيرة مكونة من أربعة أزواج من الخيوط.
- خلخال مبروم: عبارة عن قضيب من الفضة رقيق نوعا ما مبروم بلطف، يشتمل على كويرتين بمثابة الرأسين عند نهايتين مزخرفتين بوردة غائرة[16].
- خلخال رأس الحنش: عبارة عن حلقة دائرية أسطوانية منتفخة غير مفرغة من الداخل، مفتوحة تنتهي في طرفيها برأسين شبيهين لرأس الثعبان لهذا سميت بذلك.

وقد تلبس المرأة النايلية زوجين من الخلاخل، بحيث نجد أن إحداهما ثابت وهو خلخال الذوادي، والآخر متغير من الخلاخل التي سبق ذكرها، هذان الزوجان من الخلاخل يطلق عليهما في منطقة أولاد نايل بـ«الرديف» أي أنها تردف الخلاخل الذوادي بخلخال آخر.

حلي اللباس

تستعمل في مواضع مختلفة لتثبيت الملابس والزينة تتمثل في: زين الخد، الخلالات، الأبازيم، المحزمة، والبثرور[17].

خاتمة

وعليه فقد عرفت المرأة النايلية استعمالات مختلفة للحلي كوسائل تزيينية تستعملها لاستكمال جمال مظهرها الخارجي، كما أنها تعكس هويتها.

وقد لاحظنا في الآونة الأخيرة عزوف المرأة النايلية عن اقتنائها، وبالتالي تخلي بعض الحرفيين عن ممارسة

هذه الحرفة تدريجيا، هذه الأسباب كلها شكلت عوامل مهددة بزوال هذا التراث الحضاري الهام، وعليه يستلزم علينا اتخاذ جملة من الإجراءات لإحيائها والمحافظة عليها وإعادة الاعتبار لها وهي كالتالي:

- إعداد خطة إعلامية لنشر الوعي لدى المواطن بأهمية هذا التراث وضرورة الاهتمام به والمحافظة عليه، والذي أصبح يشكل بديلا اقتصاديا مهما من شأنه المساهمة في تنمية الدخل الوطني، بتنظيم ملتقيات يشارك فيها الأكاديميون والحرفيون لتبادل الخبرات.
- وباعتبار المتاحف تشكل همزة وصل بين الماضي والحاضر، وحتى تستطيع بلوغ هذا الهدف يستلزم عليها مراعاة طرق عرض التحف بأسلوب جذاب.
- تنظيم معارض دورية خاصة بالحرف والصناعات التقليدية، بولاية الجلفة وتعميمها عبر كل التراب الوطني بغرض التعريف للمواطن بمختلف الحلي التي تزخر بها المنطقة، وبالتالي جذب الناس لاقتنائها، وتحسيسهم بضرورة الحفاظ عليها من الزوال.

الهوامش

1. الميشورمشكل من النحاس والبرونز مضاف اليه قليل من الفضة.
2. Catalogue descriptive illustre des principaux ouvrages d'or et d'argent de fabricationAlgérienne .Alger 1990,p35
3. فريدة باكوري، الحلي الجزائرية و حلي الأطلس الصحراوي، معرض قصر الثقافة الجزائر، 1990، ص 170.
4. فريدة باكوري، مرجع سابق،ص 165.
5. الفيروزآبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب)، القاموس المحيط، ط2، دار الجيل،بيروت،ج2،
6. تتشكل هذه العجينة من أعشاب عطرية كالقرنفل، المسك، التارة، السنبل، القمحة، العنبروغيرها، و يستعمل المسك الأبيض لطرد الارواح لشريرة.
7. بزم يبزم جمع بين الطرفين.
8. الملحمة عبارة عن قطعة قماش طويلة تشد بالخصر و تعدب بالأبازيم.
9. الجزرون: نوع من السلاسل صنعت بباريس خصيصا للسوق الجزائرية، ولذا سميت بالجزرون مفردة الجزائر.
10. فريدةباكوري ، مرجع سابق،ص 166..
11. فريدةباكوري ، مرجع سابق،ص 166
12. EudelPoul, Dictionnqire des bijoux de lAfriaue, paris ,1909,p 83
13. فريدة باكوري، المرجع السابق،ص 166.
14. ابن منظور(أبو الفضل جمال الدين بن مكرم) ،لسان العرب ، إعداد يوسف خياط،دار لسان العرب، بيروت ، 1858.
15. هذه الزخرفة ظهرت على حلي فترة ماقبل التاريخ.
16. فريدة باكوري، المرجع السابق، ص 171.
17. البثرور: حزام مصنوع من الصوف يدلى من الخصر الى إحدى الجهتين يمينا أو شمالا،ذو شقين أو أكثر ،و هولزينة المرأة النايلية.
- أنظر: خولة نجيمي،ص 82.

المصادر والمراجع

- ابن منظور(أبو الفضل جمال الدين بن مكرم) ،لسان العرب ، إعداد يوسف خياط،دار لسان العرب، بيروت، ، 1858
- الفيروزآبادي(مجد الدين محمد بن يعقوب)، القاموس المحيط،ط2، دار الجيل،بيروت،ج2،د.ت.
- المراجع:
- فريدة باكوري، الحلي الجزائرية وحلي الأطلس الصحراوي، معرض قصر الثقافة الجزائر، 1990.
- Catalogue descriptive illustre des principaux ouvrages d'or et d'argent de fabrication Algérienne .Alger 1990.
- Eudel Paul, Dictionnaire des bijoux de l'Afrique, paris ,1909.

الصور

- الصور من الكاتبة
- متحف الفنون و التقاليد الشعبية
- المتحف العمومي الوطني الباردو
- متحف الآثار و الفنون الشعبية
- متحف الآثار القديمة
- / متحف العمومي
- الوطني للآثار القديمة و الفنون الاسلامية



قضاء البدو الأردني

والبشتختة السعودية والحكايات التونسية

أ. أحلام أبو زيد - كاتبة من مصر

نعرض في هذا المقال لثلاث دراسات كبرى من حيث ناحية الحجم والمحتوى العلمي، ثلاث دراسات حملت الكثير من القيم العربية الأصيلة، نشرت في ثلاث دول الأولى بمنطقة الشام بدولة الأردن حول عالم القضاء البدوي وما يحويه من أعراف وعادات وتقاليد وإجراءات، وما يتضمنه من صرامة وحسم ومراعاة للإعلاء من القيم العليا للمجتمع عامة، والبيئات البدوية خاصة. أما الكتاب الثاني فقد نشر بمنطقة الخليج العربي بالسعودية ويعالج أحد موضوعات التاريخ الرومانسي للجماعة الشعبية وهو توثيق الفن الشعبي الحساوي في المملكة وكيف بدأت أولى مراحل المحافظة على إبداعاتها الشعبية من خلال الاسطوانات الصوتية التقليدية وصولاً إلى التكنولوجيا الحديثة، أما الكتاب الثالث فقد انطلق من المغرب العربي بتونس لنتعرف على مائة وإحدى وثلاثين حكاية تنوعت بين سحر حكايات الحيوان، وغرابة الحكايات الخرافية، ولطافة الحكاية الفكهة، ويتضمن مشروع توثيق الحكايات بتصنيف طومسون، ويعد خطوة مهمة في توثيق الحكايات الشعبية العربية.

وقد بادرت البحرين منذ عدة أشهر من خلال جامعة البحرين بتدشين موسوعة «الحكايات الشعبية البحرينية: ألف حكاية وحكاية»، والتي أسسها علي عبد الله خليفة رئيس المنظمة الدولية للفن الشعبي بمشروع قدمة عام 2007، وخرجت في موسوعة ضخمة من خمسة مجلدات لتكون أول موسوعة للحكايات الشعبية البحرينية، بمشاركة جامعة البحرين بالتعاون مع «الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر» و«المنظمة الدولية للفن الشعبي»، وسوف نقوم بتخصيص مقال مستقل لها إن شاء الله.

تراث البدو القضائي

صدر عام 2017 الطبعة الخامسة لكتاب «تراث البدو القضائي: نظريًا وعمليًا» لمؤلفه محمد أبو حسان عن وزارة الثقافة الأردنية، صدر في مجلد ضخم بلغ 872 صفحة من القطع المتوسط. ويقع في عشرة فصول شملت الملاحق والوثائق الرسمية والشعبية المتعلقة بالقضاء البدوي. والكتاب قد نشر في طبعات سابقة أعوام 1974 – 1987 – 2005 – 2009، ومع ذلك فقد نفذت جميع طبعاته، ويشير المؤلف في مقدمة هذه الطبعة إلى أنه قد حاول أن يبسط لغة الكتاب لتتمكن الأجيال الجديدة من قراءته وفهمه، لتدرك أهمية الجهود التي بذلها الجدود في صياغة هذه الأعراف وإرساء تلك التقاليد وتطويرها لتساير التغيرات التي حدثت في المجتمع، وتحتوي الطبعة الجديدة على إضافات نوعية تعمق فهم هذا التراث العريق وتنير الطريق أمام الدارسين لمعرفة الكيفية التي أدار بها هذا التراث عجلة الحياة في أعماق البادية وأطرافها، في وقت لم يكن للدولة أي وجود حقيقي بين العشائر البدوية، وفي زمن غابت فيه سلطة الدولة ومؤسساتها، حيث نهضت بهذه المهمة أعراف البدو وتقاليدهم التي تمتد جذورها في أعماق التاريخ، إذ حافظت هذه الأعراف على إيجاد التوازن بين تحقيق العدالة من ناحية مع ضمان الأمن والاستقرار من ناحية أخرى، كما حافظت على التوفيق بين حرية الفرد وتصرفاته وسلوكه من ناحية مع قيم المجتمع وأخلاقياته من ناحية أخرى. ويشير هاني العمد في تقديمه إلى أن هذا الكتاب يتخصص في عادات وتقاليد القضاء البدوي الأردني، ويغطي بالمنهج الوظيفي، الذي تفتقر إليه دراساتنا الاجتماعية والأنثروبولوجية، الميادين القضائية البدوية وتفرعاتها الواسعة، في الوقت الذي يرى فيه المؤلف ضرورة إخضاع هذا المنهج في بعض الحالات إلى منهج فولكلوري سوسيولوجي. وليس هذا فحسب، فإن الباحث قد أخذ بالمنهج المقارن عندما تكونت لديه القناعة بأن البدو لا يعترفون بوجود حدود سياسية بينهم وبين إخوانهم. وعلى هذا الأساس، فقد أثبت لنا نظائر للقوانين التي درسها في مضارب البدو غير الأردنيين الأمر الذي يدخل الكتاب في عداد الأبحاث التي عنيت بالدراسة للتراث البدوي.

ويشير المؤلف إلى العقبات التي واجهته في جمع مادته، وأهمها الحصول على ثقة البدو موضوع الدراسة، فضلاً عن مدى توفر إمكانية النقل والإقامة بينهم. كما يسرد لعقبات أخرى تتمثل في قلة المصادر المرجعية المباشرة في الموضوع، وكذا إحلال القوانين والأنظمة الحديثة محل الأعراف والعادات القضائية عند البدو، حتى أخذ الكثير من قضاة البدو يخلط بين مفاهيم القوانين الحديثة والسوادي القديمة، مما جعل المؤلفين المتأخرين يعتمدون على ما كتبه الذين سبقوهم في هذا المجال على علاته دون مناقشة. ومن بين الصعوبات أيضًا لهجات البدو واختلافها حيث أفرد العديد من الأمثلة التي تبين أهمية إتقان الباحث لهجات البدو حتى يستطيع فهم وتسجيل أية واقعة أو حادثة بدقة وأمانة. ومن الواضح أن المؤلف قد تخطى معظم هذه الصعوبات عند جمع مادته وتسجيلها، وقد ساعده في ذلك تخصصه القانوني وعمله في المحاكم على مختلف درجاتها من البداية إلى الاستئناف إلى التمييز والعدل العليا، فضلاً عن دراسته للأنثروبولوجيا وإتقانه للغات البدو المتعددة.



ويشير أبو حسان لبعض الملاحظات المنهجية في خطة عمله الميداني والتحليلي على النحو التالي:

إن سوادي البدو القضائية العريقة تنتشر بين سكان البادية التي تشكل دائرة تمتد بين أربع دول عربية هي: السعودية والأردن وسوريا والعراق، وكلما اتجهنا إلى مركز هذه الدائرة نلاحظ صفاء العادات والأعراف القديمة وهي تمارس في الحياة اليومية بشكل واضح، وكلما ابتعدنا عن مركز الدائرة نلاحظ التشويه يدخل على تلك العادات والأعراف حتى تظهر بصورة غامضة تصل إلى مرحلة التلاشي، وهنا يصعب التمييز بين العادات المتوارثة من العادات الدخيلة نظرًا لاختلاط المفاهيم الحضارية الحديثة مع المفاهيم البدوية.

لقد تناولت الدراسة بشكل رئيسي العوايد البدوية المنتشرة بين سكان مركز تلك الدائرة، فضلاً عن سوادي العشائر البدوية وحتى نصف الرحل المنتشرة في الدائرة بكاملها، مع المقارنة ورصد عناصر الاختلاف بينهما. وقد استعمل المؤلف اصطلاحات البدو القضائية للتعبير عن مفاهيمهم، كما أورد تعاريف الاصطلاحات كما يعرفونها هم، ومن ثم لم يلجأ إلى الاستعانة بالمراجع اللغوية أو القانونية أو السياسية أو غيرها. واهتم أخيرًا بتوضيح كل زاوية من زوايا القضاء البدوي مراعيًا في ذلك الوضوح والأصالة والمرجع القضائي الذي يلقى احترام مجتمع البادية، كما اهتم بالعنصر الزمني للنماذج المقدمة على فترات مختلفة، ولم يغفل مقارنة مفاهيم البدو القضائية مع المفاهيم القانونية الحديثة.

أما فصول الكتاب فقد بدأها المؤلف بتمهيد لموضوع الكتاب استعرض فيه جماعة البدو في الأردن من زاوية المصطلح والأنثروبولوجيا القانونية، والبدو بين التراث والتجديد، مشيرًا إلى دراسة تأصيلية مقارنة لتراث البدو القانوني من رصد عملية الضبط الاجتماعي، ومحاكم الدولة ومحاكم البدو، والأعراف البدوية والمستقبل العربي، ثم ناقش نظرية العقوبة في نظام البدو القضائي من خلال تصنيف العقوبات في هذا النظام إلى ثلاث فئات:

- العقوبات القضائية التي يفرضها القاضي البدوي وتشمل: العقوبات البدنية - العقوبات البدلية - العقوبات التبعية - العقوبات المادية (الدية - التعويض) - العقوبات التأديبية - الرزقة (رسوم المحاكمة).

- وتشمل التدابير الاجتماعية، وهي التي يفرضها المجتمع البدوي على من يخالف قيمه كالتدابير الأمنية والعقابية كتجنب السكن مع الجاني والمعاملة السيئة معه.
- العقوبات الانتقامية كالطرد والثأر ونهب الممتلكات والغزو.

ثم يعرض المؤلف للمرحلة الانتقالية في القضاء البدوي، والتفريق بين الحق العام والحق الخاص، والمبادىء الأساسية في النظام القانوني البدوي، والعدالة القضائية ومستقبل الدراسات البدوية. ثم ينتقل المؤلف لبحث موضوع «قضاة البدو» ووحدة المبادىء القضائية واختلاف التفرعات القضائية لدى البدو، وتصنيف القضاة لدى العشائر البدوية، فنجدهم عند عشائر بني صخر -على سبيل المثال- يصنفون إلى أربعة أصناف من القضاة هي: قاضي القلطة الذي ينظر القضايا التي تهم الرأي العام، ثم قضاة الحاملة، ومنهم منقع الدم أو (قاضي الرقاب) الذي ينظر في قضايا القتل وما شابهها، وقاضي العرض، ومبيض الوجوه الذي ينظر في قضايا تقطيع الوجه وما شابهها. أما النوع الثالث فهم قضاة العارفة الذين ينظرون قضايا الأراضي والمراعي والخيول والديون..إلخ. وأخيرًا قضاة التمهيد الذين يحلون الإشكال حول تعيين القاضي المختص أو نوع القضية. ثم يعرض لتنظيم الجهاز القضائي والاختصاص القضائي بين العشائر.

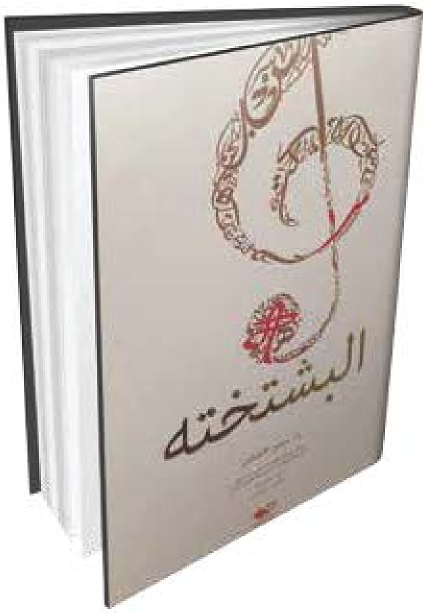
أما عمليات التقاضي وإجراءاتها فتتخذ العديد من الطرق والعادات، منها طرق تسوية المنازعات، والوصول إلى القضاة وأهمية التقاضي، ثم الصيغ القضائية ممثلة في صيغ الإيجاب والقبول، وصيغ الحجج القضائية، ثم شروط القاضي ومصادر معرفته، وصلاحياته وطريقة اختياره، أما فرض القاضي فتتضمن عدة عناصر منها الغرامة والتعويض والقصاص والتشهير. ثم يعرض المؤلف للمواعيد القضائية وإجراءات المحاكمة، ثم الكبارة (التمثيل أمام القضاء البدوي)، والرزقة (الرسوم القضائية). وقد تناول المؤلف موضوع الأدلة القضائية عند البدو في فصل مستقل قسمه إلى تسعة مباحث هي: الاعتراف - اليمين - الشهود (الورود) - قص الأثر - البشعة - القيافة - المناداة - طريقة النقد - طريقة التوسيد. كما تتخذ إجراءات الأمن والتنفيذ والصلح عند البدو عدة طرق هي: الجاهة - الوجه - الدخالة - الكفالة - العطوة، مشيرًا إلى أن الصلح العشائري هو عملية شعبية غير رسمية تهدف إلى إنهاء النزاع وقطع دابر الخصومة بين الأطراف المتنازعة، ويتم بالتراضي من خلال شيوخ العشائر ووجهاء المجتمع، وهو ملزم لكفلاء الصلح. ثم ينتقل المؤلف لبحث موضوع «المسؤولية» وهي في المجتمع البدوي تنشأ مجرد وقوع الاعتداء تطبيقًا للقاعدة المعمول بها عند البدو وهي أن (هواة اليد ما منها سلامة) سواء وقع الاعتداء عن قصد أو غير قصد، وتشمل هواة اليد هنا استعمال جميع الأدوات والأسلحة..إلخ. ومن ثم فهناك المسؤولية الجزائية وطريقة العد والطلوع (تحديد المسؤولية)، ثم العقوبات التي تشمل الطرد أو الجلاء (الهجرة من دير العشيرة) أو التأدية ومنها الدية المرتبطة بجرائم القتل، والتعويض الذي يشمل قضايا العاهات والجروح. ثم يبحث المؤلف في فصل مستقل موضوع «المهلكات من قضايا البدو» يعرض فيه لخصائص المجتمع البدوي الأردني، وتصنيف القضايا عند البدو، التي تشمل: المقصورات وهي القضايا المستعجلة، ثم القضايا غير المقصورة وتشمل جميع القضايا الأخرى. وهناك تصنيف آخر حسب خطورة القضايا أو ما يطلق عليها القضايا المهلكة وهي المرتبطة بالعرض والدم وتقطيع الوجه. وهناك تصنيف ثالث قسم القضايا إلى: المحيفات أي القضايا المخجلة والدنيئة كالزنا والسرقة وما في حكمهما، أما القضايا الأخرى فهي غير المحيفات. ويعرض المؤلف في هذا الفصل لبحث وتحليل هذه النماذج بنوع من التفصيل والنماذج الميدانية وهي: قضايا الدم وتتبعها قضايا الجروح والتهديد، وقضايا العرض، وقضايا الوجه، وقضايا الاعتداء على الضيف، وقضايا صيانة البيت، وقضايا القصيروالجار. أما القضايا غير

المهلكة التي بحثها المؤلف فتتمثل في: قضايا الغزو- قضايا السرقة- قضايا المعيار واللغو، وهي المرتبطة بجرائم القدح والذم والتحقير، وهو نوع يعالجه القضاة بكل حزم لقطع دابر الفتنة -قضايا الأراضي والمراعي- قضايا الرعاة، وقد فرق القضاء البدوي هنا بين راعي الإبل من ناحية، وراعي الغنم والماعز من ناحية أخرى- قضايا الوساقة، وفيها يقوم المدعي أو أحد أقاربه بحجز مواشي وأموال المدعى عليه أو أحد أقاربه حتى يسترد حقوقه- قضايا العداية، وتعني قيام صاحب البيت بأخذ خروف أو ماعز أو أي ماشية لإكرام ضيفه من أول قطيع يقابله في طريقه، دون استئذان صاحب القطيع، وهي عادة تعارف عليها البدو- قضايا البدة أو التفويل، أي حق الاعتراض الذي تمنحه أعراف البدو لأشخاص معينين من أجل إيقاف تنفيذ الإجراءات القانونية- قضايا الحِسنى، والتي تقوم على قاعدة (الوعد بتقديم المساعدة)، ومنها حِسنى العرض، وحِسنى الحي، وحِسنى الدم، وحِسنى الميت.. ولها شروط في القضاء البدوي- قضايا تغيير جنسية العشيرة (الحش أو الدخول بالدم) وهي حالات نادرة يقابلها القضاء البدوي- قضايا الخيول، حيث وجدت عند قضاة البدو قواعد دقيقة واضحة تنظم عمليات بيع الخيول، وتحدد الحقوق والواجبات وحل جميع الخلافات المتعلقة بالخيول- قضايا العائلة البدوية، وقد أفرد لها المؤلف العديد من النماذج المرتبطة بالزواج وأنواعه وتربية الأطفال وعادات الطعام.. إلخ- قضايا العدولة، أي شركة المواشي، وقد تنشأ لسببين إما للمساعدة أو في حالات الضرورة.

ويخصص المؤلف آخر فصلين في كتابه لعرض علمي للوثائق الرسمية للقضاء البدوي والتي تضمنت: قانون محاكم العشائر لعامي 1924 – 1936، قانون الإشراف على البدو لعامي 1929 – 1936، قانون تأسيس محكمة الاستئناف العشائرية لسنة 1936 قانون إلغاء القوانين العشائرية لسنة 1976. أما الوثائق الشعبية فقد تضمنت: الوثيقة الصادرة عن شيوخ وقضاة محافظة معان لسنة 1972، الوثيقة الصادرة عن شيوخ وقضاة محافظة إربد لسنة 1972، الوثيقة الصادرة عن بعض عشائر البلقاوية لسنة 1972، الوثيقة الصادرة عن القاضي البدوي جدوت العودات الجازي من عشائر الحويطات- وثيقة العشائر الأردنية لسنة 1987، فضلاً عن بعض الوثائق الأخرى التي حصل عليها المؤلف منها الصلح العشائري بين السوريين في مخيم الزعتري في الأردن، ووثيقة تفيد لجوء مواطن أمريكي للقضاء العشائري لإنهاء مشاجرة. كما أورد المؤلف بعض الموضوعات المهمة لملاحق الكتاب والمعروفة لدى البدو مثل عادات القهوة وأثرها في حياة البدو الاجتماعية، كما يتضمن كشفًا بأسماء قضاة العشائر البدوية ومناطق هذه العشائر، فضلاً عن المصطلحات القضائية عند البدو، ودراسة حول ملامح الحياة في المجتمع الأردني التقليدي.

البشتختة الحساوية

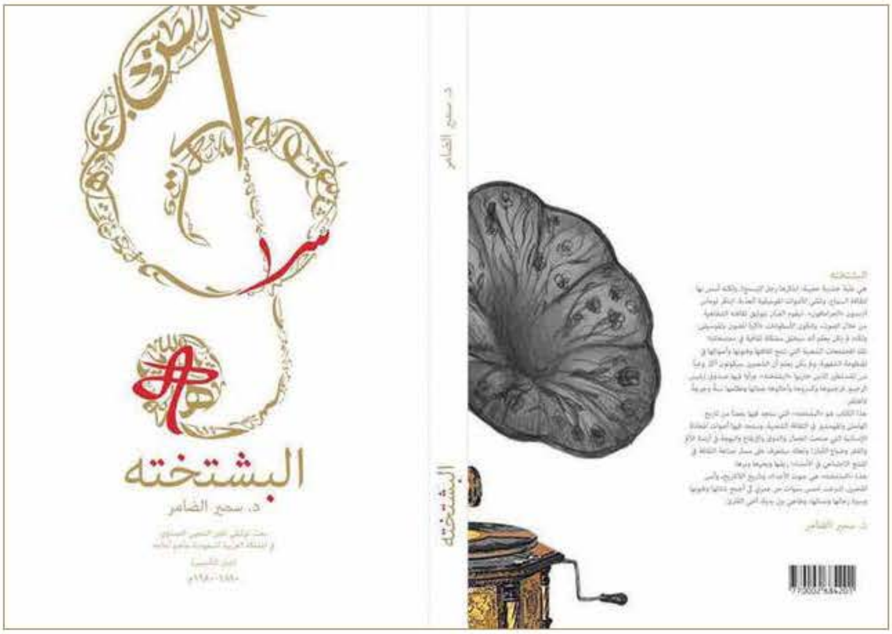
صدر عن مركز وسم للدراسات الثقافية عام 2015 الطبعة الأولى لكتاب سمير الضامر بعنوان: البشتختة: بحث توثيقي للفن الشعبي الحساوي في المملكة العربية السعودية وأهم أعلامه: جيل التأسيس 1880 – 1980، والكتاب يقع في 417 من القطع المتوسط. ويلخص المؤلف قصة «البشتختة» بأنها علبة خشبية عجيبة أو صندوق خشبي له بوق، ابتكرها رجل لا يسمع!، ولكنه أسس بها لثقافة السماع، وتلقي الأصوات الموسيقية العذبة. ابتكر توماس أديسون «الجرامافون» ليقوم الفنان بتوثيق ثقافته الشفاهية من خلال الصوت، ولتكون الاسطوانات ذاكرة للفنون والموسيقى، ولكنه لم يكن يعلم أنه سيخلق مشكلة ثقافية في مجتمعاتنا، تلك المجتمعات الشعبية التي تنتج ثقافتها وفنونها وأصواتها في المنظومة الشفاهية، ولم يكن يعلم أن الشعبيين سيكونون أكثر وعيًا من المتسلطين الذين حاربوا البشتختة ورأوا فيها صندوق إبليس الرجيم، فرجموها وكسروها وأحالوا جمالها ونظامها سبة وجريمة لا تغتفر. وعلى هذا النحو توثق البشتختة



بعضًا من تاريخ الهامش والمهمشين في الثقافة الشعبية، حيث نجد فيها أصوات المعاناة الإنسانية التي صنعت الجمال والذوق والإيقاع والبهجة في أزمنة الألم والفقر وضياع الأمان.. والبشتختة هي صوت الأجداد وتاريخ اللاتاريخ، وأنس المتعبين.

ومجال البحث لهذا الكتاب هو توثيق الفن الشعبي الحساوي في المملكة العربية السعودية، وأهم أعلامه خلال قرن من الزمان (1880 - 1980) وهي فترة مهمة من فترات الثقافة الفنية الغنائية والشعرية التي غذّت الخليج والجزيرة العربية منذ أكثر من ثلاثة قرون بأجمل وأعذب الفنون. وقد ظل الباحث مهمومًا لعدة سنوات بفكرة توثيق الفن الحساوي، متسائلاً: لماذا لم يوثق الفن الشعبي في الإحساء؟ ولماذا ظل أعلامه ومؤسسوه رهينة الثقافة الشفاهية؟ وما هو السبب الذي جعل من عالم الطرب والمطربين عالمًا غير أخلاقي؟ وما الذي اجترفه أولئك المطربون المصدرون للجمال والأحاسيس الإنسانية ليكونوا مهمشين وغير معترف بهم اجتماعيًا وأدبيًا؟.. ويستطرد المؤلف في شرح رحلته مع قصة توثيق الفن الحساوي عبر رحلاته من المملكة إلى الأردن إلى الكويت.. والتخطيط للشروع في البحث الميداني الذي اعتمد على روايات الثقاة بمنطقة البحث من الفنانين الذين لا يزالون على قيد الحياة، كما استعان بالشخصيات التي عاصرت الفنانين المتوفين، وما تقل عن سيرتهم وإبداعاتهم. إلى جانب المادة العلمية المنشورة ببعض المراجع والتسجيلات بمختلف أنواعها. فاستطاع أن يحصد مادة علمية شديدة الأهمية عن هذه الفترة التي كادت أن تمحى من تاريخ الجماعة الشعبية صاحبة هذا الإبداع.

ثم بدأ الضامر كتابه بمدخل حول الأدب الطبيعي والسياق الثقافي تناول فيه منطقة الإحساء جغرافيًا وتاريخيًا فضلاً عن اشتهارها بالنخيل وما حوله من ثقافة ليصل إلى الهوية الثقافية للمنطقة، مشيرًا إلى أن الأدب الطبيعي- ربما يقصد الشعبي- الذي كانت عليه منطقة الإحساء لم يحظ بالتدوين، ولم يقم أحد بتوثيق أعلامه وفنونه. ثم قدم لنا بعضًا من هذه الفنون ومن بينها «الطقاقات» وهن فرق شعبية نسائية يقمن بتأدية الفنون الشعبية النسائية الخاصة بالزواج ويستخدمن الطار والدف، ومن أشهر فنونهن: السامري والخماري والدزة والطرارة. كما يستعرض بعض البيانات



حول الأسماء الشعبية القديمة في الفنون الحساوية مثل: عبد العزيز الهويشل- صالح سبعان- علي البريكان- عيسى الدوخي- محمد البوص. ثم يخصص الضامر فصلاً حول الفنون والإيقاعات الحساوية مشيرًا إلى إيقاعات القلن والقواطي والكباريت وأهم من اشتهر بصناعة الجيد منها الفنان ابراهيم العويصي في المبرز، وعبد الرحمن الفريدة في الهفوف. ثم يعرض لفن الحصاد وهو فن يؤدى عند جني السنابل حيث يقوم المزارعون بجمع المحصول في مكان على الأرض، ويقومون بالدوران حوله والضرب بالعصيان مع ألحان الغناء المصاحبة، وأشعار الابتهال والشكر لله.

ثم يعرض لفنون مختلفة أخرى مثل: فن الدّزة وفن الطرارة الذي تؤديه الطقاقات في الأفراح، فن حدادي حساوي وهو مواويل يؤديها النهام، فن حساوي وهو غناء بين مطرب ومجموعة تشاركه ردود المذهب، فن دقة الحَبّ الذي كان يمارس أثناء موسم الحصاد، فن التشبّح وهو أهازيج تؤديها البنات، فن الهيدا من فنون النصر بعد العودة من الحرب، فن المالد وهو فن الاحتفال بالمولد النبوي الشريف. ثم يعرض لبعض الإيقاعات مثل الخماري، والإيقاع الحساوي. أما الشعر والشعراء لهذه الفترة فقد خصصه المؤلف للشعر المغنى وأشهر المؤدين مثل سليم بن عبد الحي وعبد الرحمن المريخي. ثم يخصص فصولاً متفرقة لهؤلاء الشعراء والمغنين وأهم أعمالهم الفنية خلال مائة عام، وهم: حمد بن مغلوث- مبارك العقيلي- حمدان بن ناصر- سلطان الملحم- راضي بن سبت- عبد الوهاب المتيعب- محمد المسفر- محمد الجنوبي.. والأمر نفسه بالنسبة للمغنين الشعبيين مثل أحمد الفارسي وابراهيم العويصي وأحمد الرشيد ومبارك الشملان.. مستعرضًا بعض النصوص المغناه لهؤلاء الرواد، على نحو ما عرضه للشاعر حمدان بن ناصر الذي يقول في مطلع قصيدة له (قال المولع):

قال المولع بحب الغيد
القلب هايم برعبوبه
هذاك يوم أراه سعيد
يحصل القلب مطلوبه

أما مبارك العقيلي فقد اهتم في أشعاره بالبحث عن الحرية التي نجدها مفردة أساسية في إبداعاته:

حر أنا وأحرار كل العبادي

والحق شرع الله لا سوط نمرودي

أما الشاعر راضي بن سبت (1922 – 1976) فقد اشتهر بكونه شاعر الغزل المعجب بالقومية العربية، فيقول:

يقول بن سبت

راضي يا فريد ارحم

ارحم محب

يودك دوم ولهاني

أرسلت قلبي

وروحي والجسم والدم

حتى الحشى مع

فؤادي منك تلفاني

ويقدم المؤلف في نهاية كتابه فصلاً بعنوان «شارع الاسطوانات» ويقصد هنا «شارع المدير» الذي عرفه بأنه شارع الفن والاسطوانات وملتقى الموسيقى الشعبية، مستعرضًا لتاريخ أهم شركات الاسطوانات التي اعتمت بتوثيق هذه الفنون، بدأها بشركة «هجرفون» الذي ظل يسجل نجاحات جيدة على مستوى البيع والإنتاج، وعرف واشتهر في داخل منطقة الإحساء وخارجها، وكان من ضمن مقتنيات المحل «عود مصري» يُضرب به المثل في جودة الصنع، مكتوب عليه «عبدالله العماني» وهذا العود يعزف عليه المطربون أثناء التسجيل. إلا أن مشروع هجرفون لم يدم طويلاً وذلك بسبب اختلاف الشركاء في التعامل مع المطربين. وقد تميزت أغلفة اسطوانات هجرفون بإظهار هوية التراث الحساوي للفنان أحمد التركي. أما شركة «خليفة فون» لمؤسسها خليفة العبندي الذي سجل لعدد من الفنانين من الأحساء ومناطق مختلفة من المملكة والبحرين ومنهم: حارب حسن – عيسى الأحسائي – مطلق دخيل – عبدالله العماني – خلف بن هذال – عبد الرحمن الفهيد.. إلخ. وكانت طريقة تسجيل الاسطوانات تعتمد على جهاز خاص ذو بكرات موصل به مايكروفون، ثم تطبع باليونان أو الهند.. ويمر المؤلف سريعًا على بعض التجارب الأخرى في تسجيل الاسطوانات للفنانين الشعبيين بالإحساء مثل ابراهيم العتيق الذي عاصر الفترة الذهبية لإنتاج الاسطوانات في شارع المدير، وهو شاهد عيان للتاريخ الفني والثقافي لهذا الشارع، ويعد العتيق مصدرًا مهمًا في الرواية عن الفنانين الشعبيين، كما كان واحدًا من أهم من دعموا المؤلف في إخراج هذا الكتاب. أما صالح المحسن فقد أنشأ محلاً للاسطوانات حمل اسم «توزيعات الكواكب» واسم «زهور الإحساء» وهو منتج مؤسس في هجرفون قبل فض الشراكة وله بعض الكتابات في الشعر الغنائي. كما استعرض المؤلف تجربة السدراني فون ومؤسسها فهد بن عبد اللطيف بن صالح السدراني الذي توفي 1999 الذي كان متابعًا للحركة الفنية في شارع المدير، وكان يعمل في مهنة غسيل الثياب، وكان يراقب كثرة الذبائن الذين يتوافدون على محلات الاسطوانات، فراقت له فكرة تحويل دكانه إلى مكان لإنتاج التسجيلات وبيعها، واستخدم مسجلاً من نوع (جرندول) ليسجل عليه للمطربين المغمورين، ونجح في إظهار عشرات الأصوات الفنية مثل: محمد عيسى بوقيته – أحمد الحلو – بوصالح القطيفي – حسين المري. وكانت تسجيلات السدراني مختلفة عن التسجيلات الأخرى للاسطوانات، حيث كان يسجل الأغاني والفنون الشعبية كفنون السامري ودق العسق، وكان يسجل تمثيليات حوارية تتخللها أغاني للمطربين: عبدالله بوخوه، وعبد اللطيف الحمدان. وسجل منولوجات ساخرة للفنان أحمد الدعي. أما آخر التجارب مع تاريخ الاسطوانات والتسجيلات فقد خصصها المؤلف للمطرب الإماراتي محمد سهيل الذي أسس شركة «سهيل فون» الذي سجل اسطوانات لعدد من مطربي الخليج العربي والإحساء، وكان من أبرزهم: طاهر الإحسائي – عايد عبدالله – أحمد الرشيد وغيرهم.

وقد أسهم سهيل في توصيل الصوت الفني لمطربي الإحساء على مستوى المملكة والبحرين.

واختتم المؤلف كتابه بشكر الرواة والفنانين والمهتمين والذين قاربوا المائة راو اعتمد عليهم في توثيق مادته العلمية بالكتاب من أخبار وصور ووثائق واسطوانات وأشرطة. كما اهتم بتوثيق المواد المصورة والخرائط بالكتاب التي اشتملت على عرض لرحلة الفن الحساوي منذ تسجيلات جيل الفن الشفاهي من اسطوانات القار ثم جيل الاسطوانات البلاستيك مرورًا بجيل الحفلات والجلسات ثم جيل تسجيلات الكاسيت ونهاية بجيل القنوات الفضائية والإنترنيت. كما وثق الكتاب لخريطة ألمانية للإحساء وصور بعض الحرف والفرق النسائية وبعض الفنون الحساوية بالمصادر العربية..إلخ.

الحكاية الخرافية والشعبية

صدر بتونس عام 2016 كتاب سالم ونيس حول الحكاية الخرافية والشعبية عن دار سحنون للنشر والتوزيع. والكتاب يقع في 724 صفحة من الحجم المتوسط. ويشمل مائة وإحدى وثلاثين حكاية تونسية صنفها المؤلف إلى أربعة أصناف كبرى وفقًا للتصنيف العالمي للحكايات الشعبية (آرني/ طومسون AT)، وهذه الأقسام هي: أولاً:حكايات الحيوان الخرافية: (أ/ ط:1 – 99.. 100 – 219) وهي حكايات يلعب فيها الحيوان دورًا رئيسيًا، وتتميز بقصرها إذ يجب أن تُفهم بسهولة لتحفظ بسهولة، وغالبًا ما يكون موضوعها «الحيلة» ويكون بناؤها على أساس ثنائية المحتال/ المحتال عليه.. أي أن بنيتها عادة ما تكون بسيطة يلتقي فيها اثنان من الحيوانات في وضعية صراعية. ويبلغ عددها بتنويعاتها، إحدى وعشرين حكاية قد استغرق سردها ساعة واحدة ونصفًا، أي بمعدل خمس دقائق ونصف لكل حكاية، مثلت نسبتها 16 % من مجموع الحكايات التي تم جمعها.

ثانيًا: الحكايات الخرافية وصيغها: وتتميز بأن الكائنات الخرافية تلعب فيها دورًا رئيسيًا محددًا لمسارها، وذلك بوضع عناصر عجائبية غير معروفة لخلق جو الاغترابللمتلقي، كما تشمل عناصر إنسانية معروفة حتى يتحقق الفهم والتأويل. ويشمل هذا النوع: حكايات خوارقية عجائبية أو خوارقية عقائدية؛ أي الغريم الخوارقي (أ/ط: 300 – 399). والزوج/ الزوجة الخوارقي (أ/ط: 400 – 459)، والمساعد الخوارقي (أ/ط: 500 – 559)، بلغت جميعها ثلاثًا وسبعين حكاية سُجلت في سبع عشرة ساعة ونصفًا، بمتوسط خمس عشرة دقيقة للحكاية الواحدة، مثلت نسبتها 56 % من مجموع الحكايات التي تم جمعها.

ثالثًا: الحكايات الشعبية: وهذا النوع يتخذ في تصنيف أرني طومسون رقم (أ/ط: 1200 – 1349) ولايتضمن عنصر الحيوان الناطق أو الخرافي أو العجائبي، وتخلو منمحدد للزمان أو المكان وتتسم بالواقع المعاش، ويبلغ عددها ست وعشرين حكاية استغرقت مدد سردها أربع ساعات وخمسًا وثلاثين دقيقة بمتوسط إحدى عشرة دقيقة للحكاية الواحدة، مثلت نسبة هذا النوع 20 % من مجموع الحكايات التي تم جمعها.

رابعًا: الحكايات الخرافية الفكاهية، التي تأسست على التفكه والانشراح ورقمها هو (أ/ط: 1525 – 1949) ولم يتجاوز عددها إحدى عشرة حكاية، ومدد سردها ساعة واحدة وعشرين دقيقة، بمتوسط سبع دقائق ونصف للحكاية الواحدة، بنسبة حوالي 8 %. ويؤكد المؤلف على أن لهذا التفاوت المددي، طولاً وقصرًا، شأنًا في توزيع الأصناف الحكائية، إذ القصر لصنفي حكايات الحيوان ثم الحكايات الفكهة، والطول لغيرهما، حيث يقل عدد الفواعل، وتنبسط الأحداث ماهية وفضاء في الصنفين الأولين، وتغزر وتتشابك في صنفي الخوارقي والشعبي منها. وقد جمعت هذه الحكايات من أربعين راويًا وست وخمسين راوية من معظم البيئات التونسيةتراوحت أعمارهم بين الثلاثين والثمانين، بمتوسط أعمار عند الستين عامًا. وعلى هذا النحو فقد التزم المؤلف بالأسس المنهجية الرصينة في عمليات الجمع الميداني لمادة الكتاب.



ومجموعة تلك الحكايات تشكل جهد المؤلف الميداني منذ مطلع العقد السابع من القرن الماضي حتى الآن، حيث عمليات الجمع والتصنيف والإيداع والتوثيق ثم إتاحة هذه الحكايات من خلال هذا العمل الضخم، وهنا يشير المؤلف إلى أنه قد اعتمد العمل المباشر دون غيره؛ كالاستبيان، والاستجواب والوسائط... والجماعي دون الفردي الذي فيه تُصنع لحظات الحكي وتتكلف وتُعزل عن مكانها الطبيعي العادي.. ولم ينتهج من المقابلات إلا ما كانت حينية، وفيها يتجالس الجامع والراوي ولا يتوسطهما دليل أو مرشد أو غيرهما ممن يستعين بهم الباحثون الغرباء عن بيئة الميدان، رغم ما يتطلبه ذلك من مشقة وصبر لاقتناص لحظات الأداء، والتنبه إلى ملابساته المشحونة فكرًا وعطافة وجمالاً. ولم يلتزم ونيس الطريقة التقليدية التي تتمثل في تدوين الباحث لمذكراته طيلة أطوار البحث الميداني، حيث اكتفى بذكر اسم الراوي والعمر ومكان التسجيل وتاريخه، والمدة التي استغرقتها الحكاية وهي تسرد، وبعد عزل ما قد يطرأ أثناءها، من تقطع أو تردد أو توقف، أحيانًا، من استرجاع أو استدراك أو تكرار أو تعاليق المتداخلين. كما اعتمد في عمليات تفريغ الأشرطة الصوتية للحكايات وتدوينها على الحرف العربي ونظم رسمه خطًا وتنقيطًا، كما اهتم بتدوين طرق النطق للصوت الواحد واختلافها. ثم عمد المؤلف إلى إدراج تصدير كل «نص» بتلخيص معبر عن تسدية الحبك وتعاقب مرقم للمتتاليات السبكية، ولم يُضمن شروحًا مدلولية معجمية أو غيرها للعبارات أو المفردات واضعًا في اعتباره حجم الكتاب الذي قد يتضخم أضعافًا، حيث أن هذه المفردات ليست غريبة عن الجماعة الشعبية التونسية، ويرى أن هذا الإجراء مرتبط بالدراسات المرتبطة بعلوم المأثور أو الإناسة أو الاجتماع.

ويعي المؤلف جيدًا أن لكل نمط حكائي صيغًا عديدة مختلفة، وروايات متعددة، هي، في أغلبها، ناتجة عن قدرة الراوي على التصرف العمدي بحسب جمهور المستمعين، وعن معرفته التامة بالتقنيات الخاصة بالحكي، أو متأتية من اختلاف المواقع الجغرافية والبيئات الاجتماعية والثقافية، ومن ثم فقد اقتصر اختيار المؤلف لنصوص الحكايات على إثبات إنجاز حكائي واحد لكل نمط.. إلا إذا اقتضت الضرورة ثبت البعض المتكرر منه،

وهي صيغ يمكن أن تكون مادة لعمل يعتمد المنهج المقارن أو غيره. وعلى هذا النحو يفرد المؤلف في وصف وتحليل أنواع الحكايات التي قام بجمعها، وطبيعة كل نوع عند أدائه من قبل الرواة، فالحكاية الخرافية تتميز بكونها ذات عناصر معقدة وبنية ثابتة بشيء من الصرامة، لايمكن قطعها أو تدخل المتلقين أثناء سردها، إذ عادة ما يكون فيها الراوي، أثناء عرضها، عبارة عن مخاطب وحيد مسيطر على مستمعيه لا يقبل منهم تدخلاً، تعديلاً أو تغييرًا، استباقًا للأحداث أو تعليقًا عليها.. وإن فعلوا ولم يلتزموا الصمت المعبر انتباهًا، يتحول الحوار إلى كلام فوضوي حتى يقرر الجميع العودة إلى الحكاية إلى حيث توقف الراوي الذي يتولى لحم ما ورد من أحداث وربط متتالياتها بباقي نسيج الحكاية. أما السرد في حكايات الحيوان فإن المستمعين قد يضيفون للراوي بعد انتهائه من حكايته، عنصرًا جديدًا أو حكاية مشابهة البنية. أما الحكايات الفكهة فتتاسس على القصر والقدرة على التسرب إلى الخطاب العادي وبالتالي على التكيف زمانًا ومكانًا، إذ يبقى جوهرها قائمًا وتتغير ظروفها الزمانية والمكانية كما تتغير فواعلها إما شخصيات محلية أو نمطية، مثلما هو شأن حكايات جحا.

ولعل التزام المؤلف بالمنهج العلمي في الجمع والتصنيف والتوثيق قد انعكس في منهجيته في تصنيف عناصر الحكايات التي جمعها وفقًا لتصنيف أرني طومسون الذي أشرنا إليه، إذا استطاع أن يضع كل عنصر في مكانه من التصنيف وفقًا للترقيم المعمول به عالميًا على النحو التالي:

القسم الأول: حكايات الحيوان

التصنيف	الترقيم
1 - 99	الحيوانات الوحشية
100 - 149	الحيوانات الوحشية والحيوانات الأليفة
150 - 199	الإنسان والحيوانات الوحشية
200 - 219	الحيوانات الأليفة
220 - 249	الطيور
250 - 274	الأسماك
275 - 299	حيوانات وأشياء أخرى

القسم الثاني: الحكايات المأثورية العادية

التصنيف	الترقيم
300 - 749	أ. حكايات السحر
300 - 399	الغريم الخوارقي
400 - 459	الزوج (او الزوجة) الخوارقي أو المسحور
460 - 499	الأعمال الخوارقية
500 - 559	المساعد الخوارقي
560 - 649	الأشياء الخوارقية
650 - 699	القوة أو المعرفة الخوارقية
700 - 749	حكايات خوارقية أخرى
750 - 849	ب. الحكايات العقائدية والدينية

التصنيف	الترقيم
850 - 999	ج. القصص
1000 - 1119	د. حكايات الغول الأبله

القسم الثالث: الحكايات الفكهة والملح

التصنيف	الترقيم
1200 - 1349	حكايات الهيكل العظمي
1350 - 1439	حكايات حول الأزواج
1440 - 1524	حكايات حول المرأة (أو الفتاة)
1525 - 1874	حكايات حول الرجل (أو الفتى)
1525 - 1639	الرجل الذكي
1640 - 1674	الصدف السعيدة
1675 - 1724	الرجل الغبي
1725 - 1874	حكايات فكهة حول رجال الدين
1875 - 1999	حكايات الكذب
2000 - 2399	الحكايات الحِكَمية أو ذات المغزى
2400 - 2499	الحكايات غير المصنفة

ونـرد هنـا لنمـوذج مـن هـذه الحكايـات (أكـذب الكـذب) مـن قسـم الحكايـات الفكهـة، حيـث يسـجل الباحـث ملخصًا للحكايـة في عناصر، ثـم يقـوم بتوثيقهـا بلهجـة الـراوي علـى هـذا النحـو:

- هردش بن مردش يشتري لزوجته لحمًا.
- عنـد إعـداد الطعـام تلتهمـه زاعمـة أن القـدر تبتلـع اللحـم.
- يخـرج إلى السـوق ويقايـض مـا تبقـى مـن اللحـم (قطعـة صغـيرة) بحكايـة كـذب.
- يولد الإبن قبل أبيه.
- يخرج الديك من البيضة.
- تقع حبة زيتون في أذن الديك.
- فيعصر الزيت.
- ويباع.
- يصبـح صاحبـه الـكاذب غنيًـا. يتبـع ذلـك نـص الحكايـة كمـا يسـردها الـراوي.

وفي تقديرنـا أن هـذا العمـل الموسـوعي المنهـج يقـع ضمـن الجهـود العربيـة المبذولـة في الحكايـات الشـعبية بأصنافهـا المختلفـة، ومـن ثـم فهـو خطـوة مهمـة في سـبيل عمـل موسـوعي عـربي ضخـم يوثـق لحكاياتنـا الشـعبية العربيـة مصنفـة، ومـن قبـل كانـت هنـاك جهـود مـن البحريـن - كمـا أشـرنا بالمقدمـة - فضـلاً عـن جهـود خليجيـة أخـرى ومصريـة ومغاربيـة وشـامية، غـير أنهـا تحتـاج لمنهـج موحـد في التوثيـق والإتاحـة حـتى نقـف علـى إبـداع المجتمـع العـربي الغزيـر في هـذا المجـال.

وينهـي المؤلـف كتابـه بعبـارات الاعـتراف والتقديـر والشـكر إلى جميع الـرواة الـواردة أسـمائهم في هـذا العمـل، وهـم أصحـاب الفضـل الأول في إبـداع هـذه الحكايـات، فالـراوي الشـعبي - كمـا وصفـه المؤلـف - يبـدو وكأنـه ينتظـر مـن يطلـب منـه أن يـروي حكايـة بعيـدة عـن الحيـاة اليوميـة المعاشـة.. وكأنـه يصـف جميـع الـرواة الشـعبيين علـى مـدى الوطـن العـربي الكبـير.



تعقيب على مقال «مشروع توثيق التراث الشعبي في المصادر العربية»

د. محمد سعيد العطار – كاتب من البحرين

مع ما فرضته العولمة من تغييرات سريعة وعميقة في سلوك المجتمعات؛ برز الإهتمام المتزايد بدور الشعوب المختلفة بما تحمله من تجارب ومفاهيم متنوعة تمنح البشرية فسيفساء تحمل كافة الألوان؛ فنشأت العديد من المؤسسات الأهلية والخاصة بهدف «حفظ وحماية التراث والثقافة الشعبية».

لا شك أن اللغة العربية حفظت الجزء الأعظم من تراث شعوب العالم القديم كافة، من اقصى الغرب في الأندلس لأدنى الشرق متجاوزةً سور الصين العظيم؛ وبناء عليه يُعد «مشروع توثيق التراث الشعبي في المصادر العربية» مهمة إنسانية وقعت بجبر التاريخ على العرب دون سواهم.

لا شك ان نشر «الثقافة الشعبية» لفكرة المشروع أعلاه ضمن العدد 39 للكاتب الدكتور مصطفى جاد بذرة طيبة تأمل أن تحظى بالرعاية والاهتمام

العلم	السنن	المعيار
مكتوب	شفهي	طريقة الانتقال
أسس منطقية	كشف، إدراك مباشر	كيفية المعرفة
مبني على الأدوات والتقنيات	مبني على العواطف والاحاسيس	العامل البنائي
قابل للتكرار؛ انتقال جماعي	صعوبة الانتقال؛ انتقال فردي	قدرة الانتقال

جدول 1: ملخص نظرية نيكولسكو في الفرق بين العلم والسنن

الباحثين بكافة تخصصاتهم، وهو الواقع القائم على تنوع «الثقافة والتراث الشعبي» لتشمل كل المعارف الانسانية والعلوم التطبيقية؛ لا تبدأ وتتأثر بالأديان ولا تنتهي وتؤثر في سلوك المجتمع وممارساته كالطب؛ وهذا ما يفرض مناقشة المقال من عدة زوايا وعرض لبعض إشكالياته -كما يقر المؤلف الكريم- لتتحول فكرة المشروع من أمل إلى خطة عمل، ومن ذلك:

إشكاليات المصادر العربية

المصادر العربية، شعبية ام نخبوية:

لعل أهم اشكالية تعترض الباحث في مجال «التراث الشعبي» هو العلاقة بين التقاليد والسنن الشعبية و«العلم» الرائج في زمانٍ ما؛ لهذا من الواجب أولاً تصنيف محتوى المصادر العربية من هذه الناحية؛ لعل ملخص نظرية الباحث بَسَراب نيكولسكو Basarab Nicolescu حول الفرق بين خصائص السنن والعلم (جدول 1) مُرشد مناسب لمناقشة هذه الإشكالية[1].

بهذه الرؤية؛ لن تمثل كتب العلوم العربية نموذجاً مناسباً لدراسة التراث الشعبي؛ فكتب الطب العربي -كمثال- مبنية على أسس منطقية قائمة على المشاهدة؛ مجردة من أي عواطف وإحساسات؛ وعليه نعتقد أن كتب الطب المذكورة في قائمة المقال تمثل تراثاً نخبوياً لا يمثل الشعب وفكره وممارساته؛ ونرى أنه لا يمكن لغير المختصين فهم التعقيد الفلسفي والمنطقي فيها، بل حتى الإحاطة بجزء كبير من شموليتها.

يمكن عرض عشرات النصوص التي تبرأ فيها النخب العلمية -الطب مثالاً- من التراث الشعبي في الطب بذكر جزئيات الممارسة مثل تقرير الزهراوي «واحذر كل الحذر من التغرغر أولا بما يحلّل، فإن ذلك تلف العليل بسرعة كما شاهدنا من فعل الجهال. وكثيرا ما تعرض هذه العلة فيبادرون إلى الماء السخن ويحملونها على العنق ويأمرونهم باستعمال الغراغر بالرّب والماعدس فيقتلون العليل بسرعة وقد شاهدت ذلك مرات» او بشكل عام دون ذكر جزئيات الممارسة مثل «واعلموا يا بني أنه قد يدّعي هذا الباب الجهال من الأطباء والعوامّ ومن لم يتصفّح قطّ للقدماء فيه كتابا ولا قرأ منه حرفا، ولهذه العلة صار هذا الفن من العلم في بلدنا معدوما، وإني لم ألق فيه قط محسنا البتّة»[2].

وبالطبع أشادوا نادراً بصحة ممارسات شعبية لا أصل لها عند النُخب وكتبهم مثل تقرير العطار الهاروني حول ضماد يضمد به الجرح الذي يعرض للنساء في محل البول عند النفاس ويسمونه الفزر «يدهن به الجرح ويضمد بالدواء المجموع المذكور مراراً، فإنه نافع مجرب وقد عمل لجماعة وبرئوا وهو من غرائب تركيب النساء ولم أقف على مؤلفه»[3].

وتبقى هذه التقريرات في المصادر النخبوية حول الممارسات الشعبية نادرة، لا تستحق تحمل عناء

استخراجها مع وجود مصادر أخرى وأولويات بحث لم تُنجز بعد.

معطيات المصادر العربية، لأي الشعوب تنتمي؟

مع انتشار الإسلام في العالم القديم، أصبحت اللغة العربية لغة العلم والكتابة؛ ولأول مرة في تاريخ البشرية، تمكنت منظومة كاملة لغةً وإيدولوجيا من السيطرة على رقعة جغرافية شاسعة من الهند حتى غرب أوروبا -إضافة لعدة انظمة حكمت هذه الرقعة-؛ وترافق هذا مع انتشار صناعة الورق وامتهان الكتابة بلغة عالمية أدت في النتيجة لأعظم عملية تلاقح علمي بين الشعوب؛ وهو ما لم يحصل سابقاً مع فتوحات الاسكندر حيث لم يتمكن من فرض لغة ودين واحد على رقعة حكمه، ولا لاحقاً حينما سيطر الاستعمار على بلادنا حيث بقينا ندرس ونكتب بالعربية، بينما فقدت الامم السابقة صلتها بلغتها وتراثها السابق غالباً.

أدى هذا التبادل الثقافي إلى نتاج علمي يجمع شتات الثقافات الشعبية بين دفتي كتاب واحد، تضيع فيه ملامح النتاجات الشعبية المحلية وخصوصاً لغير المختصين او دون دراسة استقصائية؛ ومن أمثلة ذلك كتاب «ألف ليلة وليلة» والذي جمع حكايات وأساطير الشعوب التي كُتبت بالعربية وان أُضفيت عليها ملامح بغداد ولهجة دمشق وحارات القاهرة؛ بالمثل، اصبحت المؤلفات العلمية تجمع بين دفاتها كل نتاج الشعوب ومعتقداتها مثل كتاب ابن البيطار المعروف «جامع مفردات الأدوية والأغذية» مع أن هذه الشعوب لا تمارس عملياً ما دُوِّنَ في هذه الكتب، ببساطة: لعدم توفر هذه النباتات في أرضها وعدم وجود تلك المفاهيم كثقافة شعبية او نخبوية في أوساطها؛ توثيقاً لهذه الرؤية بمصداق، نستعرض حكاية وصول كتاب «القانون في الطب» أشهر مُؤَلَف في الشرق الى الغرب الاسلامي؛ حيث يُروى ان هذا الكتاب وصل للمغرب في عهد أبي العلاء بن زُهر حيث أن:

«رجلاً من التجار جلب من العراق إلى الأندلس نسخة من هذا الكتاب أجزاء قد بولغ في تحسينها، فأتحف بها لأبي العلاء بن زهر تقربا إليه، ولم يكن هذا الكتاب وقع إليه قبل ذلك، فلما تأمله ذمه وأطرحه من يده، ولم يدخله خزانة كتبه؛ وقال: وجعل يقطع من طرزه ما يكتب فيه نسخ الأدوية، لمن يستفتيه من المرضى»[4].

واضح من هذا النص ان أهم كتاب طبي في المشرق لم يحظ برضا النخب العلمية في المغرب في القرن الخامس الهجري؛ وهذا ما يفرض دراسة وتصنيف مناطق نفوذ وانتشار المصادر العربية بحسب الفترات الزمنية والرُقع الجغرافية.

إضافة لما سبق من عدم انتشار كتبٍ برمتها في منطقة ما؛ فان المصادر العربية قد تكون دالة على ممارسة ما في منطقة ما وإن لم يُصرح المؤلف بذلك؛ ومصداق ذلك -ممن صرح به- علي بن عباس الأهوازي حيث يقول في كتابه كامل الصناعة الطبية:

«وأما الأدوية فإني ذكرت منها ما يستعمله أطباء الإقليم الرابع والعراق وفارس، وما قد صحت تجربتهم له وكثرت منفعته في كل واحد من الأمراض، إذا كان كثير من الأدوية التي كان يستعملها القدماء من اليونانيين قد رفضها أهل العراق وفارس والإقليم الرابع»[5].

معطيات المصادر العربية، هل هي واقع شعبي واجتماعي؟

تُبين دراسة العديد من المصادر العربية أنها مجرد آثار مكتوبة لا تعكس بالضرورة -بل غالباً- أي سلوك شعبي واجتماعي سليم؛ فمثلاً تعد حكايات «ألف ليلة وليلة» من أهم مصادر دراسة التراث الشعبي -وهي بحق كذلك في بعض الجوانب-؛ ولكنها خلاف ذلك تماماً في جوانب كثيرة مثل «سلوك المرأة»؛ يذكر الباحث د. محمد عبدالرحمن يونس في دراسة له حول الجنسانية في الف ليلة وليلة:

«وعرجت على أهم ملامح بعض النساء السلطويات الفاسدات الزواني، وبعض ملامح الإيدولوجيا الرجولية المعادية لهن. ولم أدرس ملامح المرأة السلطوية العادلة الورعة، الأمّ والأخت، والزوجة الوفية المستقيمة في أخلاقها وسلوكها، لأن حكايات ألف ليلة وليلة تكاد تخلو من هذا النموذج»[6].

وبهـذا الصـدد يفـرد الباحـث روبـرت اروين Robert Irwin فصـلاً للحكايـات الجنسـية في كتابـه «دليـل الليـالي العربيـة» يذكـر فيـه «يُفـرد كتـاب الـف ليلـة وليلـة الكثـيرمـن المواضيـع الجنسـية مثـل الزنـا بالمحـارم، الزنـا، والإغتصـاب الجنـسي»[7]؛ ومـع خلـو الكتـاب للنمـاذج السـوية في المجتمـع أي مجتمـع فكيـف بـه مسـلماً، محافظـاً؛ فـان الصـورة الـتي قـد يتوصـل لهـا الباحـث بهـذا الكتـاب -وغـيره- سـتكون بـلا شـك قاتمـة ولا تتواجـد إلا في الـورق، وكل الدلائـل الاجتماعيـة والدينيـة والثقافيـة الأخـرى لا تـدل عليـه.

اختيار مصادر التراث العربي: رؤية مقترحة

يفـرد كاتـب المقـال مقـداراً معتـنى بـه مـن الصفحـات لعـرض «أهـم مائـة كتـاب في الـتراث العـربي»[8] للباحـث حسـين أحمـد أمـين - ذكـره الكاتـب بإسـم جـلال امـين؛ ويقـر نقـلاً عـن مُعـد القائمـة أنهـا «قائمـة مبدئيـة للكتـب في الـتراث العـربي» كـ «مجـرد رأي شـخصي، وفتـح بـاب المناقشـة»؛ ونظـن أنهـا قائمـة غـيرمناسـبة لعـدة اسـباب، منهـا:

- القائمـة مجـرد رأي شـخصي لا يـبرز اسـباباً منطقيـة لاختيـار هـذه القائمـة دون سـواها، ويذكـر معدهـا أنهـا «أول خطـوة في سـبيل تدشـين المشـروع».
- الدراسـة المُقترحـة للقائمـة قديمـة تعـود للعـام 1997م، حيـث لـم تكـن الأدوات المتوفـرة بأيدينـا اليـوم مثـل قواعـد البيانـات.
- الكثـيرمـن كتـب القائمـة مؤلفـات نُخبويـة لا تعـد اولويـة للـدارس في مجـال الـتراث الشـعبي، ولـم يكـن الهـدف منهـا أساسـاً تقديـم مصـادر لدراسـة الـتراث الشـعبي.

وعليـه: نقـترح إعـداد قائمـة بأهـم كتـب الـتراث العـربي تأثـيراً وذلـك عـبر اتخـاذ عـدد مخطوطـات الكتـاب معيـاراً، مـع التصنيـف الموضوعـي، ومنطقـة تواجـد المخطـوط -وهـو مـا يـدل علـى ثقافـة شـعبية أو نخبويـة احتضنـت المخطـوط-؛ ويمكـن بالطبـع بـذل المزيـد مـن الجهـد لتحديـد أكـثر الكتـب تأثـيراً بحسـب الفـترات الزمنيـة؛ بهـذا المعيـار سـتكون لدينـا صـورة أوضـح عـن الكتـب الأكـثر قـراءة ودراسـة في كل منطقـة وكل موضـوع.

كتطبيق أولي لهذه الرؤية، فرزنا مخطوطات «الطب» العربية من قاعدة بيانـات المخطوطات الموجـودة في ايران (من 332.860 سـجل من المخطوطـات) ورتبنا عناوين الكتـب الحاصلة بحسـب عـدد مخطوطاته، فـكان أبرز عشـرين كتاباً في الطب كالتالي:

عدد المخطوطات	المؤلف	اسم الكتاب
موجز القانون = الموجز في الطب	ابن نفيس، علي بن ابي الحزم	443
القانون في الطب	ابن سينا، حسين بن عبدالله	298
رسالة في الهندباء	ابن سينا، حسين بن عبدالله	168
بثورات = علامات الموت = العلامات الداله علي الموت	بقراط	140

عدد المخطوطات	المؤلف	اسم الكتاب
برء الساعة	ابن نفيس، علي بن ابي الحزم	112
المائة في صناعة الطب = كتاب المائة مقالة = صناعة الطب	ابن سينا، حسين بن عبدالله	84
زبدة الطب = الزبدة في الطب	ابن سينا، حسين بن عبدالله	78
حل الموجز = حل موجز القانون	بقراط	63
دفع المضار الكلية عن الأبدان الانسانية	ابن نفيس، علي بن ابي الحزم	56
بحر الجواهر	ابن سينا، حسين بن عبدالله	51
الأدوية القلبية = احكام الادوية القلبية	ابن سينا، حسين بن عبدالله	48
الرحمة في الطب والحكمة	بقراط	47
منهاج البيان في ما يستعمله الانسان	ابن جزله، يحيي بن عيسي	42
شرح القانونجه	استرآبادي، حسين بن محمد	42
أصول التراكيب من الطب	خجندي، محمد بن عبداللطيف	38
التذكرة المفيدة والذخيرة الحميدة	سويدي، ابراهيم بن محمد	36
الفصول = فصول بقراط	بقراط	35
ما لا يسع الطبيب جهله = جامع بغدادي	خوئي، يوسف بن اسماعيل	35
سياسة البدن وفضائل الشراب =الخمرية	ابن سينا، حسين بن عبدالله	33
من لا يحضره الطبيب = طب الفقراء	رازي، محمد بن زكريا	29

ويتضح من هذه التجربة أن قائمة الباحث حسين أحمد أمين؛ لا تمثل «أهم الكتب» بحسب ناسخي المخطوطات -كمؤشر للرغبة والحاجة للكتاب-؛ فمن ثلاث كتب في الطب اقترحها، نفتقد كلٍ من «الحاوي في الطب» للرازي و«شرح تشريح القانون» لإبن النفيس ضمن أبرز عشرين كتاب.

اشكاليات المشروع

نتفق مع الكاتب في قوله «نحن في حاجة ملحة وضرورية لجمع الجهود التي بذلت في توثيق تراثنا» بشكل عام دون قيد «الشعبي في المصادر العربية»؛ كما يقر كل العاملين بهذه المجالات بـ«ضخامة المصادر جعل من مهمة التوثيق مسألة معقدة وتحتاج الى جهد جماعي ومؤسسي»؛ ولكن نختلف معه فيما يدعيه من «توفر الامكانيات والتقنيات والسواعد العربية المدربة التي تستطيع النهوض بهذا العمل»؛ فمشروعنا في توثيق المخطوطات الإسلامية كشف عن أعداد هائلة من مصادر التراث لم تطبع مصححة بعد وهو ما يعني صعوبة الإستفادة منها؛ كما أن فهارس المخطوطات كبداية «لحصر المصادر والتوثيق الببليوجرافي لها» تعاني من إشكاليات عديدة تبدأ أساساً من عدم وجود اي تأهيل علمي للمشتغلين بهذه العلوم؛ وعليه نقترح:

- تنبيه الباحثين بمختلف التخصصات لإشكاليات توثيق «التراث» بما يثري تجربة الآخرين، ولعل دعوة الباحثين لتقديم منهج تجربتهم تشكل فرصة لتلاقح الأفكار بما يرسم خطة عملية للمشروع؛
- مناقشة هياكل «قواعد البيانات» بشكل فني، يُمكن الآخرين من إضافة مقترحاتهم عليه؛
- دراسة المشاريع المشابهة مثل مشاريع التاريخ الشفهي، لتقديم هيكلية أفضل لقواعد البيانات؛
- دراسة وتقديم ارشيف التجارب السابقة مثل تجارب «مركز التراث الشعبي» بالدوحة؛
- دعم وتدشين مشروع التراث العربي بشكل متكامل ومترابط ضمن شبكة الانترنت بشكل مفتوح وغير مركزي بعيد التأثير عن القيود الجغرافية والسياسية والاقتصادية بين أبناء «الوطن العربي»؛

الهوامش

1. منوچهر محسني. مباني جامعه شناسي علم [اسس علم اجتماع العلم]. تهران: انتشارات طهوري؛ 1393. [فارسي]
2. زهراوى، خلف بن عباس. التصريف لمن عجز عن التأليف. صبحي محمود حمامي، مصحح. الكويت: مؤسسه الكويت للتقدم العلمي، إدارة الثقافة العلمية؛ 2004.
3. العطار الهاروني، داود بن ابي نصر. منهاج الدكان ودستور الاعيان في اعمال وتراكيب الادوية النافعة للابدان. بيروت: دار المناهل؛ 1992.
4. ابن ابي اصيبعة ابق. عيون الأنباء في طبقات الأطباء ج3. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب؛ 2001.
5. الاهوازي، علي بن عباس. كامل الصناعة الطبية. القاهرة: دار ركابي؛
6. محمد عبدالرحمن يونس. الاستبداد السلطوي والفساد الجنسي في الف ليلة وليلة. بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون؛ 2007.
7. 7Irwin R. The Arabian nights: a companion. London: Tauris Parke Paperbacks; 2004.
8. حسين أحمد أمين. أهم مائة كتاب في التراث العربي القديم. مجلة العربي (467) 1997.

- www.3rbi.info/Article.asp?ID=4343



بعد انعقاد جمعيتها العمومية ومؤتمرها العلمي «المنظمة الدولية للفن الشعبي (IOV)»

تمنح حاكم الشارقة القلادة الدولية لخدمة الثقافة الشعبية

التحرير

منحت «المنظمة الدولية للفن الشعبي (IOV)» صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، عضو المجلس الاتحادي الأعلى بدولة الإمارات العربية، حاكم إمارة الشارقة، «القلادة الدولية لخدمة التراث الشعبي»، وذلك بعد اتفاق (163) ممثل عن مختلف دول العالم، بمنح هذه القلادة لسموه، أثناء اجتماع الجمعية العمومية للمنظمة، الذي عقد على مدى أربعة أيام، من الأول من أبريل وحتى الرابع منه، في «قصر الثقافة» بالشارقة.

وقد سلم القلادة إلى سموه الشاعر البحريني علي عبدالله خليفة، رئيس المنظمة بمعيّة ممثلي الصين والنمسا وإيطاليا وهولندا وبلجيكا وذلك في احتفالية كبرى بالشارقة بحضور سفراء ووزراء ضيوف «أيام الشارقة التراثية». وتعدُ هذه القلادة أعلى قلادة ثقافية عالمية في مجال الثقافة الشعبية، إذ منحت في وقتٍ سابق إلى الرئيس الأسبق الحبيب بورقيبة عام 1984، كما منحت إلى الرئيس النمساوي الأسبق كورت فالدهايم عام 1987.





وجاء منح القلادة لسمو حاكم الشارقة، لجعله الثقافة هدفاً من أهداف حكمه الزاهر وتركيز سموه العناية بمستقبل الثقافة الشعبية بتأسيس أول معهد أكاديمي رفيع المستوى بمنطقة الخليج والجزيرة العربية بالشارقة واستحداث مبانٍ ومنشآت تواصل في بلاده كمقار ومكاتب للمؤسسات العالمية غير الحكومية (NGO)، وتقديم دعم ومساعدات سخية لمشاريع هذه المؤسسات.

وضُممت القلادة من الذهب الخالص، لتحمل أيقونة من ثمان أضلاع تمثل عدد حروف (تراث شعبي) بالعربية والانجليزية (folklore) يتوسطها شعار المنظمة يحيط به نقش بارز لاسم القلادة واسم الحاصل عليها.

إلى ذلك، عقدت «المنظمة الدولية للفن الشعبي (IOV)»، بالتعاون مع «معهد الشارقة للتراث»، اجتماع جمعيتها العمومية ومؤتمرها العلمي العالمي، الذي جاء تحت عنوان «الثقافة الشعبية.. الحاضر ومسارات المستقبل»، بمشاركة نخبة من علماء الفولكلور وأساتذة العلوم الإنسانية والباحثين، الذين جاءوا من مختلف بقاع العالم.

وانطلقت فعاليات الجمعية العمومية، بمناقشة مختلف الموضوعات المرتبطة بالثقافة الشعبية ورهاناتها، إذ أكد رئيس المنظمة، الشاعر البحريني علي عبد الله خليفة، بأن «التحديات التي تواجهها الثقافة الشعبية هي ذات التحديات التي تواجه مختلف أوجه المعرفة والسلوك الإنساني في شتى أنحاء العالم»، مؤكداً أن «المد المؤثر للتقنيات والبرمجيات المستحدثة في كافة مجالات الحياة، أحدث تغييراً كبيراً في وسائط المعرفة وأشكال التلقي والتراسل والتخاطب، إلى جانب أخلاقيات المعيشة والتعامل الإنساني بصورة عامة»، مبيناً أن هذا المد «إذا أمعنا فيه الدرس والتحليل، يمكننا استكشاف الآفاق الجديدة لتوظيفها في خدمة الأهداف الرئيسة لخدمة الثقافات الشعبية لكافة الشعوب».

وقد انطلق المؤتمر العلمي «الثقافة الشعبية.. الحاضر ومسارات المستقبل» على مدى يومي (3 و4 أبريل)، بمشاركة تسعة عشر باحثاً في مختلف التخصصات، مقسمين على ست جلسات علمية، ثلاثٌ في اليوم الأول، ومثلها في اليوم الثاني، متناولةً العديد من المواضيع المتعلقة بالعادات والمعتقدات في عالم متغير، والثقافة الشعبية على شبكات التواصل الاجتماعي، وتحديات الثورة الرقمية، والفولكلور في عالمنا الحديث، وغيرها.